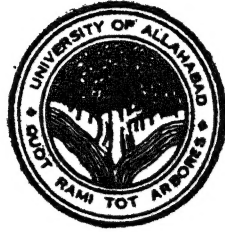


छायावादी काव्य की भाषिक-संवेदना (महादेवी वर्मा के विशेष संदर्भ में)

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फिल० उपाधि हेतु प्रस्तुत

शोध-प्रबन्ध



निर्देशक

डॉ० राम कमल राय

हिन्दी-विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

इलाहाबाद

प्रस्तुतकर्त्री

संख्या राय

शोध-छात्रा

हिन्दी-विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

इलाहाबाद

१९८६

अनुक्रमिका

अध्याय-

पृष्ठ संख्या-

1. अध्ययन का परिप्रेक्ष्य-

1- 11

2. काव्यभाषा की आधारभूत पहचान-

12-59

3. काव्यभाषा और परम्परागत काव्यशास्त्रीय दृष्टिकोण-

4. काव्यभाषा और गद्यभाषा का अन्तर-

5. काव्यभाषा में शब्द के सर्वनात्मक ~~संयोग~~ की स्थिति-

6. काव्यभाषा में मिथक, प्रतीक एवं बिम्ब की योजनाएं-

7. छायावादी काव्यभाषा का सांस्कृतिक आयाम

60-92

8. छायावादी काव्यभाषा में सर्वनात्मक ~~संयोग~~ निष्पत्ति

93-189

9. महादेवी वर्मा के काव्य ^{की} पृष्ठभूमि

190-191

10. महादेवी वर्मा के काव्यभाषा के विविध आयाम-

192-310

11. प्रतीक-योजना

12. बिम्ब -विधान

13. भाषा एवं संवेदन की रक्तानता

अंश 216

311-316

प्रथम अध्याय

वध्ययन का परिप्रेक्ष्य

हायावादी काव्य के मूल्यांकन के तीसरे चरण में हम चल रहे हैं। सबसे पहले चरण में वे पाठक और बालोचक आते हैं जिन्होंने हायावादी काव्य को एक नये काव्य- बान्दोलन के रूप में पाया और देखा था। वे देखते, परखते और रस-ग्रहण करने की एक शैली और ढर्रा बन चुके थे। उन्हें हायावादी कविताओं की संवेदना और भाषा सभी बहुत अनुकूल नहीं लगती थीं। उन्हें हायावादी कविता का हृन्द-मुक्ति बमियान, उनके नये बिम्ब- विधान और प्रतीक- योजनाएं तथा उनकी तथाकथित वायसीय संवेदना सभी कुछ अनास्वस्तकारी लगते थे। इस चरण के प्रमुख समीक्षक आचार्य रामचन्द्र शुक्ल थे। उन्होंने हायावादी काव्य को मुख्यतः एक रहस्यवादी प्रवृत्ति के रूप में रेखांकित किया था और उसके नये भाषा - प्रयोगों को उनकी लाक्षणिकता के नाते जहां - तहां रेखांकित करते हुए भी उनकी व्यंजनाओं में अधिक गहराई तक उतरने की उदारता नहीं दिखाई थी।

दूसरे चरण के समीक्षकों में डा० नन्दकुमार बाजपेयी को स्वीकार किया जा सकता है, जिन्होंने पूरी हायावादी काव्य-वेतना में एक नये सांस्कृतिक पुनर्जागरण की अन्तर्निहित प्रवृत्तियों को पहचाना था और प्रसाद, निराला जैसे कवियों का जल विश्व वध्ययन प्रस्तुत करते हुए उनकी कविता के उचित महत्व को हिन्दी पाठकों के समक्ष प्रतिपादित किया था। डा० बाजपेयी की दृष्टि हायावादी काव्य के पूरे विस्तार को अपनी सामने रखती थी और उनकी काव्य-वेतना के

विभिन्न पक्षों को यथोचित महत्व देती थी, जिसमें छायावादी कविता की संवेदना और उसकी माणिक क्षमताओं का महत्वपूर्ण उद्घाटन हुआ था।

तीसरे चरण की शुरुवात डा० केवराज की प्रसिद्ध पुस्तक छायावाद का पतन^{*} से प्रारम्भ होती है। इस पुस्तक में डा० केवराज बड़े निष्ठापूर्ण शब्दों में छायावादी काव्य की अप्रासंगिकता को रेखांकित करते हैं और उसे बीते हुए युग का काव्य घोषित करते हैं। ऐसा करते हुए उन्होंने जिस ठोस तर्क-प्रणाली का सहारा लिया है, उसका प्रभाव तत्कालीन हिन्दी समाज पर गहरा पड़ा है। डा० केवराज की दृष्टि कहीं से भी एकांगी नहीं है। बहुत बाद के अपने एक लेख में उन्होंने लिखा है-

“ कविता या साहित्य में नयी शैलियाँ क्यों उगने लगती हैं ? इस प्रश्न का उत्तर कई प्रकार से दिया जा सकता है- ^{कई} ब्रह्मा^{कई} उत्तर दिये जा सकते हैं। एक, बहुत दिनों तक एक मार्ग या लोक में चलते-चलते पुरानी कविता रुढ़िग्रस्त एवं अरोचक हो जाती है, इसलिए; दूसरे, काव्यसाधना को जमाणा के निकट लाने के लिए ब्रह्मा काव्य-निकट अनुभूति को जनजीवन के सम्पर्क में लाने के लिए; तीसरे, बदले हुए जीवन की नयी संभावनाओं के उद्घाटन के लिए, ब्रह्मा नये मूल्यों की प्रतिष्ठा के लिए। नयी शैली का अर्थ है जीवन या अनुभव-जात के नये पहलुओं को नयी दृष्टि से देखना और उन्हें नये चित्रों, प्रतीकों, वर्णकों द्वारा अभिव्यक्त करना।^१ ”

१- प्रयोगवादी कवि : एक चेतावनी : डा० केवराज, नयी कविता, पृ०-७

डा० केराज की दृष्टि की व्यापकता और तर्क-संगतता स्वतः स्पष्ट है और जब उन्होंने इतनी व्यापक और स्वांगीण दृष्टि से देखा, परन्तु फिर भी हायावाद के पतन की बात रेखांकित की, तो उसे सहसा अनदेखा नहीं किया जा सकता था। इसके बावजूद उन्होंने हायावादो कवियों के व्यक्तित्व को लेकर अपनी प्रतिक्रिया बहुत सकारात्मक रूप में व्यक्त की है। अपने उसी लेख में डा० केराज लिखते हैं-

व्यक्तित्व- सम्पन्न साहित्यकार का जीवन के कुछ क्षणों से विशेष परिचय होता है, जिनका वह विशेष अन्वेषण- उद्घाटन करता है। उसकी अपनी निजी साधना और दृष्टि भी होती है। हायावाद के चार प्रमुख कवियों का अपना- अपना व्यक्तित्व रहा है- प्रत्येक का अपना विशिष्ट क्षेत्र और अपना सौन्दर्य- बोध। अपने विशिष्ट क्षेत्र में उनमें से प्रत्येक की उपलब्धि एक सीमा तक विशद एवं प्रौढ़ हो सकी है।^१

ये बातें डा० केराज ने प्रयोगवादी काव्य के परिचाण के सिलसिले में कही हैं। इससे लगता है कि उन्होंने एक ऐसी दृष्टि विकसित की है, जो काव्य- युगों के परिवर्तन के साथ ही सहसा बदलती नहीं।

इस तीसरे चरण की आलोचना में डा० रघुवंश, अजय, प्रो० विजयकान्ताराम साहू और डा० रामस्वरूप कर्तविकी का नाम

विशेष रूप से लिया जा सकता है। ये समीक्षक मुख्यतः प्रयोगवाद और नयी कविता से जुड़े हुए रहे हैं, परन्तु उनकी एक विशिष्टता समान रूप से सभी में दिखाई पड़ती है और वह है उनकी काव्यभाषा सम्बन्धी दृष्टि। ये सभी समीक्षक कविता में भाषा और संवेदना को ऊँचा करके देखने में विश्वास नहीं करते। उन्हें ऐसा लगता है कि भाषा में ही संवेदना अनुस्यूत होती है। भाषा पर हम केवल काव्य-शिल्प के रूप में विचार नहीं कर सकते, ऐसा ऊँचाव उतरनाक है और अपर्याप्त भी। अज्ञेय ने एक स्थान पर लिखा है-

झायावादी के सम्मुख पहला प्रश्न अपने कथ्य के अनुकूल भाषा का- नयी संवेदना के नये मुहाविरे का- प्रश्न था। इस समस्या का उसने धैर्य और साहस के साथ सामना किया। उपहास और अवमानना से च्युत- संकल्प न होकर उसने अपनी बात कही और जो कुछ कहा, उसके सुचिन्तित कारण भी दिए। क्रमशः उसकी साधना सफल हुई और जो एक दिन उपहासास्पद समझे जाते थे, बाज हिन्दी के गौरव माने जाते हैं। झायावादी कवियों ने भाव, भाषा, हृन्द और मण्डन-शिल्प सभी को नया संस्कार दिया; हृन्द, ऊँकार, रस, ताल, तुक आदि को गतानुगतिकता से उबारा; नयी प्रतीक-योजना की स्थापना की। इस प्रकार काव्य की वस्तु और रूपाकार दोनों में गहरा परिवर्तन प्रस्तुत हुआ।^१

१- सड़ीबोली की कविता : पृष्ठभूमि- कवि दृष्टि : अज्ञेय, पृ०-४०

तो हम देखते हैं कि ब्रह्मावादी काव्य-संवेदना से उल्ला होते हुए भी उसकी शक्ति के सम्बन्ध में एक स्वस्थ दृष्टि, जिसमें काव्यकाणा को लेकर एक नयी चेतना है, ब्रजेय प्रस्तुत करते हैं। ब्रजेय ने 'दूसरा-सप्तक' की भूमिका में काव्यकाणा के प्रश्न पर गहराई से विवेचन प्रस्तुत किया है-

जब चामत्कारिक बर्ण मर जाता है और अभिव्यक्त बन जाता है, तब उस शब्द की रागीरैज्जु शक्ति भी क्षीण हो जाती है। उस बर्ण से रागात्मक सम्बन्ध नहीं स्थापित होता। कवि तब उस बर्ण की प्रतिपत्ति करता है जिससे पुनः राग का संचार हो, पुनः रागात्मक सम्बन्ध स्थापित हो। साधारणीकरण का बर्ण यही है। नहीं तो, अगर भाव भी बर्ण जाने-पुराने है, रस भी, और संचारी-व्यभिचारी सबकी तालिकारं बन चुकी है तो कवि के लिए नया करने को क्या रह गया है? क्या है जो कविता को वास्तुति नहीं, सृष्टि का गौरव दे सकता है? कवि नये सत्त्यों को उनके साथ नये रागात्मक सम्बन्ध जोड़कर नये सत्त्यों का रूप दे, उन नये सत्त्यों को प्रेम्ण बनाकर उनका साधारणीकरण करे, यही नयी रचना है।

साहित्य के मूल्यांकन को लेकर बहुत गहराई से डा० रघुर्वंश ने विचार किया है। उनका प्रसिद्ध लेख 'मूल्यात संक्रमण और समीक्षा का मानक' श्री शंक से 'वाचोचना' अंक- ७ में सम्पादकीय के रूप में प्रकाशित हुआ था, जिसमें उन्होंने साहित्य की समीक्षा के विभिन्न आयामों पर सम्यक् रूप से विचार किया है। उन्होंने प्रारम्भ में ही लिखा है-

“ बाज की स्थिति में जब हम यह कहते हैं कि साहित्य का दायित्व बढ़ गया है, उस समय यह भी स्पष्ट हो जाता है कि इसमें समीक्षा का प्रश्न भी अन्तर्निहित है। अन्ततोगत्वा साहित्य के मूल्यों की व्याख्या करना, पाठक को उन मूल्यों के विषय में अन्तर्दृष्टि देना तथा साहित्यकार को उसके उपलब्ध मूल्यों के प्रति जागरूक करना ही समीक्षा का कर्तव्य है।”

इस कर्तव्य का विवेचन करते हुए उन्होंने जारी लिखा है-

“ साहित्यकार जीवन के जिस अंश को ग्रहण करता है, उस प्रकार वह अपने- बाप माप में निस्संग, असम्पुक्त अथवा निर्पेदा नहीं होता। उस सामाजिक अथवा वैयक्तिक परिस्थिति (मानसिक) के पीछे समस्त जाति के (जिसे हम मानवता के अर्थ में भी ले सकते हैं) दुःख, सुख, संघर्ष, उत्थान, पतन, बाढ़ें, चिन्तन तथा अनुभूति के हजारों वर्ण का क्रमिक इतिहास रहा है। उस प्रकार साहित्यकार अपनी व्यक्तिगत अनुभूति से एक ओर अपने वर्तमान समाज से सम्बद्ध है और दूसरी ओर उसके द्वारा अभिव्यक्त जीवन सम्पूर्ण ऐतिहासिक परम्परा की कड़ी के रूप में है। धीरे से धीरे व्यक्तित्वाधी अपने चिन्तन के शुद्ध जाण, अनुभूति की असम्पुक्त स्थिति या कल्पना की असम्बद्ध उड़ान के निर्पेदा जाण को मानव इतिहास की चिरन्तर प्रस्थान धारा से असम्बद्ध करने का दावा नहीं कर सकता। वास्तव में सांस्कृतिक उपलब्धियों के रूप में प्राप्त मानव- जीवन के विभिन्न मूल्य युग- युग में मूलतः परिवर्तित नहीं होते, इसका कारण यही है कि मानव- जीवन के अविच्छिन्न

प्रज्ञाह में कोई समान आधार उसको ग्रहण किए है, जो देश-काल की बदलती हुई परिस्थितियों में समान रूप से अन्तर्निहित है।^१

डा० रघुवंश ने साहित्य के उन शाश्वत तत्वों की ओर इशारा किया है, जो स्थितियों के बदलने के साथ भी बने रहते हैं और जिनको दृष्टि में रखना साहित्यिक मूल्यांकन के लिए महत्वपूर्ण ही नहीं, अनिवार्य है। बागी माणा के प्रश्न पर विचार करते हुए वे कहते हैं-

“ बिम्बा के द्वारा वह मन की गूढ़ कल्पनावों की ओर अनुमति की गहन घाटियों तक पहुंचने का दावा करता है। ”

अस प्रकार डा० रघुवंश ने माणा को संवेदना के साथ विभिन्न माना है, जिसका उल्लेख उनके बहुत से लेखों में हुआ है।

माणा और संवेदना के विभिन्न पक्षों पर विस्तार से और गहराई से विवेचना करने वालों में डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी का नाम विशेष रूप से लिया जा सकता है। “ वक्ष्य ” का सन्दर्भ लेते हुए डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने लिखा है-

“ वक्ष्य ने मानवीय व्यक्तित्व की व्याख्या में माणा को अनिवार्य तत्व माना है। माणा उनके लिए माध्यम नहीं, अनुभव ही है। सर्वनात्मकता की समस्या से जूझने वाले रचनाकार के लिए यह उचित है कि वह भाषिक-सर्वन की क्षमता को गहरे ढंग से समझे।
--- वक्ष्य माणा की वज्हाई यही है कि वह माणा और अनुभव के

अद्वैत को स्थापित करे ।^१

डा० चतुर्वेदी ने इसी भाषिक- संरचना की दृष्टि से ही ' कामायनी ' का पुनर्मूल्यांकन किया और अपनी पुस्तक ' भाषा और संवेदना ' में काव्यभाषा के महत्व को गहराई से रेखांकित और विवेचित किया है । इसमें उन्होंने यह प्रतिस्थापित किया है कि काव्यभाषा मूलतः बिम्ब- निर्माण की भाषा है ।

उन्होंने लिखा है-

सामान्य शब्द या सन्ध्या से प्रतीक की स्थिति तक का विकास काव्यभाषा के संगठन की पहली मंजूर है । इन शब्दों की वास्तविक परिणति तब होती है, जब ये प्रतीक, माषचित्रों वष्या बिम्बों (इमेज या इमेजरी ; इमेज का अर्थ है माष-चित्र या बिम्ब, इमेजरी को बिम्बमाला कह सकते हैं) के रूप में ग्रथित होते हैं । यह माषचित्रों की भाषा ही वस्तुतः काव्यभाषा है ।^२

इस प्रकार हम देखते हैं कि- डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी काव्यभाषा की बिम्ब-पहचान उसकी बिम्ब-धर्मिता को ही मानते हैं और यह बिम्ब भी उनकी दृष्टि में केवल चातुर्ण- बिम्ब नहीं है, वरन् इसकी परिणति अर्थ के अद्वैत में होती है जिसका उन्होंने विस्तार से विवेचन किया है ।

उन्होंने लिखा है कि-

१-हिंदी साहित्य की बहुनात्म प्रवृत्तियाँ- डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०-६
२- भाषा और संवेदना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०- २८

बिम्ब - प्रयोग नये खड़ी बोली काव्य में शायद बढ़ती स्व-चेतनता और जटिलतर होती अनुभूतियों के साथ विकसित होकर एक नयी तरह की व्यंजकता की संभावनाएं बनाता है, जहां एक ही व्यंजक के कई स्तर एक-दूसरे से लिपटकर संश्लिष्ट हो जाते हैं। परम्परागत काव्य में शब्द-शक्ति तथा अलंकारों के प्रयोग से कई व्यंजकों की संभावना होती है, जब एक ही व्यंजक को अनेक सूक्ष्म दायारों बिम्ब में घुल-मिल जाती है।^१

इस कसौटी पर उन्होंने दायारवादी काव्य का पुनर्मूल्यांकन भी किया, विशेषकर प्रसाद का। कामायनी का पुनर्मूल्यांकन तो पुस्तकाकार भी प्रकाशित हो चुका है और उसके केन्द्र में बिम्ब-प्रक्रिया ही है।

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि दायारवादी काव्य की भाषिक-संवेदना पर पुनः एक दृष्टिपात किया जा सकता है और काव्यशास्त्र के इन नये प्रतिमानों के आधार पर उसमें नये व्यंजक-दायारों की तलाश की जा सकती है और जाने-समझे व्यंजकों को नये बालीक में देखा जा सकता है। शोधकर्ता को ऐसा लगा कि जहां प्रसाद, निराला और पंत की काव्यशास्त्र का इन वाधुनिक प्रतिमानों के आधार पर कई शोधार्थियों द्वारा अध्ययन हो चुका है, महादेवी वर्मा की भाषा

१- सर्वज्ञ और भाषिक संरचना : बिम्ब - प्रक्रिया-

डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०- ६०

का इस प्रकार का अध्ययन की नहीं के बराबर हुआ है। इसी प्रेरणा से प्रस्तुत अध्ययन की ओर उन्मुक्तता बनी, जिसे इस शोध-प्रबन्ध में चरितार्थ करने का प्रयास किया गया है। महादेवी जी का व्यक्तित्व एक विशिष्ट प्रकार का व्यक्तित्व रहा। उन्होंने नारी की वस्मिता, उसके स्वामिमान और स्वचेतनता को केवल शब्दों के घरातल पर ही नहीं लिया है, बल्कि जीवन में भी चरितार्थ किया है। साथ ही उनके वन्तर्तम में समझ की, किसी निगूढ़ प्रियतम के प्रति अपने भाव-निवेदन की गहरी भावना भी प्रारम्भ से वन्त तक दृष्टिगोचर होती है, जो उनकी कविताओं में निर्मरिणी की तरह झरती रहती है। जीवन में महादेवी जी एक वद्भुत, विषम जीवनधारा में बहती रहीं। उन्होंने नारी की स्वचेतनता का एक वर्ष यह भी माना कि वह पुरुष की अनुगामिनी नहीं है। उसकी भावना और उसकी बुद्धि का अपना एक स्वायत्त संसार है और इस मान्यता को जीने में उनका गृहस्थ-जीवन विखण्डित हुआ। विवाहिता होकर भी वे चिर-जीवन एकाकिनी रहीं। उनकी भावना के केन्द्र में कोई पार्थिव पुरुष नहीं था; एक ऐसा रहस्यमय निगूढ़ प्रियतम, जो उनकी चेतना के क्षितिज पर बराबर मंडराता रहा; किन्तु जो की उनके जीवन में साकार नहीं हुआ। क्षीलिय वे चिर-विरहिणी रहीं- 'विरह में चिर' रहीं। वे एक तरफ पार्थिव सुविधाओं में जीती थीं, तो दूसरी ओर एक बराबर बनी रहने वाली मानसिक वृत्ति में। इस वृत्ति को उन्होंने अपने जीवन की साक्षा बनाया। वे शास्वत बाराधिका बनीं और पूजा उनके जीवन का सत्त्व

स्वर बन गया। यह पूजा, आराधना और चिर-विरह का स्वर उनकी कविता का भी मूल स्वर है। इसकी अभिव्यक्ति के लिए उन्होंने जिन प्रतीकों की तलाश की, उनके विविध अर्थ-सन्धियों में धांकना और उनकी नयी - नयी व्यंजनाओं से साक्षात्कार करना अपने- आपमें एक सृजनात्मक चुनौती से भरा हुआ कार्य लगा।

काव्य के इन नये प्रतिमानों के सन्दर्भ में महादेवी जी के काव्य की परत के साथ - साथ शोधकर्ता ने एक अव्याय 'महादेवी जी के काव्य में भाषा और संवेदना की एकता' शीर्षक से लिखा है। इस अव्याय में कवित्री द्वारा अपनी संवेदना की अभिव्यक्ति के लिए उस शब्द की तलाश को पहचानने की कोशिश की है, जो शब्द और अर्थ के मैद को समाप्त कर देता है। इसे ही डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने 'विष्णु-प्रक्रिया : अर्थ का अद्वैत' शीर्षक लेख में रेखांकित किया है। इस प्रकार यह 'शोध-प्रबन्ध' महादेवी जी के काव्य की एक नये आलोक में देखने का प्रयास करता है।

द्वितीय अध्याय

काव्यभाषा की वाधारभूत मान्यताएं

(क) काव्यभाषा और परम्परागत काव्यशास्त्रीय दृष्टिकोण :

काव्यभाषा के सन्दर्भ में परम्परागत काव्यशास्त्रियों के दृष्टिकोण क्या थे ? इस पर प्रकाश डालना अपेक्षाणीय है। भारतीय साहित्य शास्त्र में काव्य को सृष्टि और निर्मिति दोनों रूपों में स्वीकार किया गया है। अंग्रेजी के रोमांटिक कवि कीट्स ने वास्तव काव्य उसी को माना है, जो कवि के मन में उसी प्रकार उग, जैसे वृक्ष में कोपलें उगती हैं।

काव्यशास्त्रियों ने काव्य के दो संघटक तत्व रसे- शब्द और अर्थ। उन्होंने शब्दार्थ के साहित्य को काव्यास्वाद का जनक कहा। उनका यह मत भरतमुनि के इस सूत्र पर आधारित है-

“विभावानुभाव व्यामिचारि संयोगाद्भस निष्पत्तिः” ।^१

काव्यशास्त्र का प्राचीनतम सिद्धान्त है अलंकार- सिद्धान्त। यद्यपि इसके पूर्व भरतमुनि का ‘रस- सिद्धान्त’ पूर्ण प्रचलन पर था, जिसका प्राचीन- ग्रन्थ नाट्यशास्त्र है। परन्तु काव्यशास्त्र में रस-सिद्धान्त

१- नाट्यशास्त्र : अध्याय ६, पृ०- ७१

का जो पल्लवन हुआ, उसका आधार 'नाट्यशास्त्र' ही है।

अलंकार सिद्धान्त का सबसे प्राचीन ग्रन्थ, जो आज उपलब्ध है, मामह का 'काव्यालंकार' है। मामह के अनुसार शब्दार्थ का साहित्य-काव्य है। भाषा की दृष्टि से काव्य का विकास क्रमशः संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश काव्य के रूप में हुआ है। काव्य किसी भी प्रकार का हो उसे अलंकार-युक्त, वाग्वैदग्ध्य-युक्त, वर्णान्, वीचित्यपूर्ण एवं जटिलता-रहित होना चाहिए। अलंकार से काव्य की शोभा बढ़ती है। अलंकार शब्द और अर्थ 'दोनों को सुशोभित करता है। सारे अलंकारों का मूल है वक्रोक्ति।

अलंकार की परिभाषा कण्ठी ने स्पष्ट रूप से की है- 'काव्य-शोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रवृत्तते।' जिसका अर्थ हुआ- काव्य-शोभाकर धर्म अलंकार कहलाते हैं। एक अन्य आचार्य उद्भट के अनुसार- 'अलंकार कटक कुण्डलवत् बाह्य नहीं हैं, वे कविता के आन्तरिक धर्म हैं।'।

वस्तुतः अलंकारवाधियों ने 'अलंकार' शब्द के अन्तर्गत सम्पूर्ण काव्य के गुणों को समेटने का प्रयत्न किया। काव्य-शोभाधायक सभी तत्वों का मूल है अलंकार और अलंकार का मूल है वाग्वैदग्ध्य या वक्रोक्ति।

दण्डी के अनुसार भी यद्यपि सारे अलंकार रस के उपकारक हैं, किन्तु वाग्वैदग्ध्य ही रस-भार को विशेष रूप से वहन करता है। अतः उन्होंने स्वीकार किया कि काव्य की सिद्धि रस है, रस की सिद्धि अलंकारों से होती है और अलंकारों का मूल है वक्रोक्ति। उनके अतिरिक्त जयदेव और अम्भरीक्षित आदि आचार्यों ने 'अलंकार सिद्धान्त' का प्रबल समर्थन करते हुए अलंकार को ही काव्य का मूल माना है। इनके आचार्यों की परम्परा में ही तिकाठीन आचार्य केशवदास भी आते हैं। उनके अनुसार कविता अलंकार के बिना सुशोभित नहीं हो सकती है। प्रमाणस्वरूप उनका यह दोहा उद्धृत है-

‘जदपि सुजात सुलच्छनी सुवरन सरस सुवृत्त ।

मूषान बिन न बिराजई, कविता, वनिता, मित ॥’

शब्दार्थ के चमत्कार के लिए अलंकारों का जो प्रचलन हुआ था, वह फ़ाँफ़स व्यापक होते हुए भी अव्यवस्थित था और साथ ही कुछ स्थूल भी। शीघ्र ही इस बात का अनुभव किया जाने लगा कि अलंकारों की अपेक्षा कोई अन्य सूक्ष्म तत्व है जो किसी रचना के लिए अनिवार्य है और जिसके बिना काव्य-रचना सफल नहीं हो सकती। इस बीज में सर्वप्रथम नवीं शताब्दी में आचार्य वामन जागी आर और उन्होंने रीति को काव्य

की वात्मा स्वीकार किया ।

उन्होंने स्पष्ट किया कि विशिष्ट पद-रचना रीति है । विशिष्ट का तात्पर्य है गुण-युक्त । दस शब्द-गुण और दस वर्ण-गुण मिलकर किसी रचना को पूर्ण बनाते हैं । इन गुणों से युक्त होकर काव्य उसी प्रकार सुशोभित हो उठता है, जैसे रेखाओं द्वारा निर्मित चित्र । इन्होंने गुणों को पाकर बाणी वात्वाद रूप मधु का श्रवण करती है । इस प्रकार वामन ने शब्द-गुण और वर्ण-गुण पर बाधित तीन रीतियाँ स्वीकार कीं— वैदयी, गौड़ी और पांचाली । इस परम्परा में वामन के पश्चात् बाद वाचार्य रुद्रदेव रीति-सिद्धान्त की सत्ता स्वीकार करते हुए वामन की तीन रीतियों में 'लाटीया' नाम की एक चौथी नवीन रीति को जोड़ा । वानन्वधनाचार्य ने 'वाक्य-वाचक-चारुत्व-हेतु' कहकर रीति को शब्द और वर्ण में चारुता लाने वाला उपादान माना है । वाचार्य राजशेखर और उनके अनुकरण पर वाचार्य भोज ने 'शृंगार-प्रकाश' में रीति को 'वचन-विन्यास-क्रम' कहा है । वक्रोक्तिवादी कुन्तक ने रीति को जिन्हें वे 'मार्ग' नाम दिये थे, 'कवि-प्रस्थान-हेतु' अर्थात् कवि कर्म का हेतु माना है । मार्गों को उन्होंने रचना-गुण के आधार पर दो भागों में विभक्त किया है- सुकुमार और विचित्र ।

‘सम्प्रति यत्र ये मार्गाः कवि प्रस्थान हेतवः

सुकुमारो विचित्रश्च मध्यमश्चोभयात्मकः ॥

समन्वयवादी आचार्य मम्मट और रत्नावली आचार्य विश्वनाथ ने रीति का स्वरूप प्रतिष्ठित करते हुए उनका सम्बन्ध रस के साथ जोड़ा है ।

कवि सम्राट गौस्वामी तुलसीदास भी काव्य में रीति की सत्ता स्वीकार करते हैं जैसा कि दोहावली के निम्नलिखित दोहे से स्पष्ट है-

‘ अलंकार कवि रीति युत, मूढादृष्ट दूषण रीति ।

वारिजात वरणन विविध, तुलसी विमल विनीत ॥’

इस प्रकार वामन ने रीति को काव्य की वात्मा स्वीकार तो किया, किन्तु फिर भी वामन की अपनी सीमाएं हैं । उनके गुण एक-दूसरे की सीमा लांघते हुए प्रतिष्ठित होते हैं । वर्गीकरण में भी कृटियाँ हैं । इसके अतिरिक्त परवर्ती आचार्यों को यह भी अनुभव हो रहा था कि गुणों से भी परे कोई एक तत्व और है जो काव्य में व्याप्त होकर उसकी शोभा बढ़ाता है । इसी तत्व की खोज में ‘ ध्वनि-सिद्धान्त ’ का उदय हुआ ।

ध्वनि सिद्धान्त को व्यवस्था देने वाले आचार्य बानन्दधरन ने घोषणा की कि ध्वनि ही श्रेष्ठ काव्य की कसौटी है । बानन्दधरन के अनुसार सृष्टियों द्वारा प्रशंसित जो वर्य काव्य की वात्मा के रूप में प्रतिष्ठित है उसके वाच्य और प्रतीयमान दो भेद किये गये हैं । इनमें से

वाच्य वह अर्थ है जो उपमादि प्रकारों से प्रसिद्ध है। प्रतीयमान कुछ और ही वस्तु है जो रमणियों के प्रसिद्ध जगों से भिन्न लावण्य के समाच महाकवियों की वाणी में मासित होता है। अतः काव्य की वात्मा वही अर्थ है। उसकी अभिव्यक्ति में कोई एक शब्द ही समर्थ होता है। जैसे बालोकाधी दीपक के लिए यत्नवान होता है वैसे ही कवि प्रतीयमान अर्थ के लिए वाच्यार्थ का उपादान करता है। वाच्य, वाचक, व्यंग्यार्थ, व्यंजना-व्यापार और काव्य इन पाँचों को ध्वनि कहते हैं। उक्ति के भीतर से जो चारुत्व प्रकाशित नहीं किया जा सकता, उसे प्रकाशित करने वाला व्यंजना-व्यापार युक्त शब्द ही ध्वनि कहलाता है।

वाच्यार्थ वानन्वर्धन की उपर्युक्त स्थापनाओं से स्पष्ट है कि वे काव्य का सारतत्त्व प्रतीयमान या ध्वनित होने वाले अर्थ को ही मानते हैं; वाच्यार्थ का उपयोग केवल उस प्रतीयमान अर्थ को ध्वनित करने के लिए ही है। ध्वन्यर्थ का उपकारक होने के नाते ही वह काव्यात्मा रूप में प्रतिष्ठित है। तात्पर्य यह है कि काव्य ब्रेष्ठ त्मी होता है, जब उसमें कहीं न कहीं कुछ अनकहा रह जाय। ध्वनि-सिद्धान्त उसी अनकहे अर्थ की व्याख्या करता है।

तुलसीदास जी ने तो 'रामचरितमानस' के मंगलाचरण में ही

‘वर्णयानां’^१ द्वारा ध्वनि-तत्त्व की और संकेत किया है। इतना ही नहीं, ‘वर्णं वमित अति वासर योर’ द्वारा उन्होंने ध्वनि तत्त्व सम्बन्धी अपने ज्ञान का परिचय दिया है। बालकाण्ड में मानस की सांगरूपक की योजना में उन्होंने ध्वनि-तत्त्व को ‘मैन’ वमिहित करते हुए लिखा है-

‘धुनि करेव कवित गुन प्राप्ते ।

मैन मनोहर ते बहु मांति ॥

इसी प्रकार-

‘गिरा-वर्ण, जल-की चि सम,

कक्षित मिन न मिन ।’

कहकर उन्होंने शब्द और वर्ण की वमिन्नता प्रतिस्थापित की है।

ध्वनि जैसे व्यापक, परिपक्व और सूक्ष्म पकड़ वाले सिद्धान्त की स्थापना के बाद वाचायों ने जिस नये सिद्धान्त का अन्वेषण किया, वह है वक्रोक्ति सिद्धान्त। जिस वक्रोक्ति को कुंतक ने काव्यात्मा रूप में घोषित किया, उसे भामह बहुत पहले समस्त अंकारों के पृष्ठाधार के रूप में देख चुके थे। कुंतक ने उसे एक व्यवस्थित काव्य-सिद्धान्त के रूप में

१- वर्णानामर्थयानां रसानाम् बन्धसामपि ।

प्रतिष्ठित किया। वस्तुतः वक्रोक्ति का वाधार काव्य-माणा की वह विलक्षणता है जो उसे इतर वाङ्मय से अलग करती है। साहित्य की माणा में जो एक वक्रता रहती है, वही उसके प्राण-तत्त्व रस की वाहिका है और इसी लिए वह अनिवार्य है। वक्रोक्ति को काव्यात्मा के रूप में प्रतिष्ठित करके कुंतक ने काव्यास्वाद या रस के इसी अनिवार्य तत्व को रेखांकित किया था। कुंतक ने काव्य की परिमाणा इस प्रकार की है-

(१) वक्र- कवि- व्यापार से युक्त, (२) वन्य में व्यवस्थित और

(३) तद्विदाह्लादकारी, (४) शब्दार्थ का साहित्य काव्य कहलाता है।

शब्दार्थ के साहित्य पर कुंतक ने बहुत जोर दिया है। उन्होंने कहा है कि ओक फार्पवाची शब्दों के रहते हुए भी विविधित अर्थ का बोधक केवल एक शब्द होता है। जो शब्द विविधित अर्थ को सर्वाधिक विलक्षण रूप में प्रकाशित कर सके, वही काव्य के देश में यथार्थ 'शब्द' संज्ञा का अधिकारी होता है। कुंतक के अनुसार यह विशिष्ट शब्द काव्य में वाचक होता है और स्वतः रमणीय विशिष्ट अर्थ वाच्य। काव्य का जो भी प्रमुख अर्थ है वही कुंतक के लिए 'वाच्य' है, चाहे वह किसी भी शब्द-शक्ति द्वारा प्रतीत हुआ हो।

कुंतक के अनुसार- 'शब्द और अर्थ दोनों ही अंतर्कार्य हैं। इस

शब्दार्थ का उलंकार है—वक्रोक्ति । प्रसिद्ध कथन—प्रणाली से मिन
वैचित्र्यपूर्ण वर्णन शैली ही वक्रोक्ति कहलाती है । यह वक्रोक्ति कवि
की वैदग्ध्यपूर्ण कथन शैली ही है । इस प्रकार वक्रोक्ति का अर्थ हुआ—
वैदग्ध्यभंगी—भणिति । उदाहरण के लिए निम्नलिखित पंक्तियों उद्धृत
हैं जो कुंतक के उदाहरण का ही हिन्दी अनुवाद है—

‘ तब ही गुन सौभा लहहिं, सहृदय जबहिं सराहिं ।

कमल—कमल है तबहिं, जब रविकर तों विकसाहिं ॥

यहां दूसरी बार प्रयुक्त ‘कमल’ शब्द का रुढ़िगत अर्थ नहीं है
बल्कि उसका तात्पर्य कमल नामक पुष्प के उन गुणों से है, जिसके बिना
उसकी सार्थकता नहीं ।

तुलसीदास जी भी वक्रोक्ति से पूर्ण प्रभावित जान पड़ते हैं ।

‘ दाहावली ’ की अनेक पंक्तियों में वक्रोक्ति का संकेत स्पष्ट रूप से मिलता
है । उन्होंने लिखा है कि वक्र उक्ति वह वृत्त है, जिस पर वचन रूपी
शर का संधान करके सहृदय का हृदय वेधा जाता है—अर्थात् वक्रोक्ति हृदय
को तिलमिला देती है—

‘ वक्र उक्ति धनु वधन सर, हृदय दहेउ रिपु कीस ।

प्रति उत्तर सङ्गसिन्ह मनहु, काइत भट दससीस ॥’

किन्तु तुलसीदास जी वक्रोक्ति को सदा साधन मानते हैं, न कि वाचार्थ कुंतक की तरह काव्य का सर्वस्व । कुंतक द्वारा स्वीकृति ‘ वक्रोक्ति ’ की परिभाषा इस प्रकार की गयी है-

‘ उभाषेतावकुंकार्यो तयोः मुनरलंकृतिः ।

वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यमंगी - भणितिरुच्यते ॥ - १ । १०

ध्वनि सम्प्रदाय के प्रतिष्ठाता वाचार्थ आनन्दशर्मा ने वक्रोक्ति को सम्मान प्रदान करते हुए इस प्रकार लिखा है-

सैणा सर्वत्र वक्रोक्तिं रनयाऽर्थो विभाव्यते ।

यत्नोऽस्यां कविना कार्यः को कुंकारोऽनया बिना ॥^१

साहित्य में उसके विभिन्न तत्वों का विनियोग ही उसे सौन्दर्य प्रदान करता है, प्रारम्भ से ही वाचार्थों की दृष्टि इस बात पर रही है । ईसा की ग्यारहवीं शताब्दी के आरम्भ तक भारतीय काव्यशास्त्र के क्षेत्र में पांच प्रमुख सम्प्रदाय—रस, अलंकार, रीति, ध्वनि और वक्रोक्ति-

१- यह उक्ति मूलतः भामह की है जिसे आनन्दशर्मा ने अपने ग्रन्थ में उद्धृत किया है ।

प्रतिष्ठित हो चुके थे, किन्तु फिर भी काव्य के आधारभूत तत्व के सम्बन्ध में कोई एक सर्वमान्य निर्णय नहीं हो सका। भामह आदि साहित्याचार्यों ने प्रत्यक्षा-अप्रत्यक्षा रूप में काव्य के लिए औचित्य की अनिवार्यता को स्वीकार किया है। आचार्य आनन्दवर्धन ने तो स्पष्ट रूप से कह दिया है कि औचित्य के अतिरिक्त रस-भंग का और कोई कारण नहीं है। उन्होंने कहा है कि वाच्य तथा वाचक की रसानुसृत औचित्यपूर्ण योजना ही महाकवियों का मुख्य कर्म है।

इसी औचित्य की प्रतिष्ठा सिद्धान्त रूप में करते हुए आचार्य दामोदर ने औचित्य-विचार-चर्चा नामक ग्रन्थ लिखा। ग्रन्थ के आरम्भ में वे लिखते हैं कि, जब चारु चर्षण ने चमत्कार उत्पन्न करने वाली रस के जीवन-स्वरूप औचित्य-तत्व का विचार करते हैं। औचित्य तो रस-सिद्ध काव्य का जीवन रूप है। चाहे जितने अंकार या गुण हों, औचित्य के बिना सब निरर्थक है। जो वस्तु जिसके अनुरूप होती है, वह उचित कहलाती है। उचित का भाव औचित्य है।

दामोदर-परवर्ती आचार्यों में से कुछ ने औचित्य की चर्चा तो की है किन्तु उन्होंने उसे काव्य का प्राणातत्व स्वीकार नहीं किया। आचार्य मम्मट ने कहा है कि औचित्य के कारण गुण भी दोष और दोष

मी गुण बन सकता है। वागे चलकर साहित्य दर्पणाकार विश्वनाथ
स्वं पण्डितराव जगन्नाथ ने भी इसे गुण - दोषों तक ही सीमित रखा।
हां, वायुनिक युग के कतिपय वाचाचार्यों ने अवश्य ही इसकी प्रशंसा की है।
साहित्याचार्य कल्ले उपाध्याय ने इसके सम्बन्ध में लिखा है-

“सच्ची बात तो यह है कि बौद्धिक भारतीय बालकारिकों की
संसार के बालीचनाशास्त्र की महती देन है। जितना प्राचीन तथा
सांगीपांग विवेचन इसका भारत में हुआ है, उतना बन्धन नहीं। यह
हमारे साहित्य के महत्व का पर्याप्त परिपोषक है।”

पाश्चात्य काव्यशास्त्रियों ने भी बौद्धिक पर पर्याप्त विचार
किया है। बठारखीं शताब्दी के महाकवि पोप ने भी बौद्धिक पर
पर्याप्त बल दिया है। ~~उन्होंने अपनी समीक्षा सम्बन्धी पद्यात्मक लेख~~
~~में अपना विचार इस प्रकार व्यक्त किया है-~~

बन्त में बौद्धिक के सम्बन्ध में यह कहना युक्ति संगत होगा कि-

‘वौचित्य वह तत्व है जो कविता-कामिनी के मुखवन्त्र को निखारकर निष्कलंक, अम्लान एवं स्वच्छ तो बनाता है, किन्तु उसे ज्योत्स्ना का नया वैभव प्रदान करना उसके वश की बात नहीं है। प्रयोगवादी शब्दावली में कहें तो वह अधिक से अधिक ‘लक्ष की टिकिया’ है, ‘सौन्दर्य की पुड़िया’ उसे नहीं कह सकते। या बिहारी के शब्दों में-

‘वह चित्तनि बोर कबु, जिहि बस होत सुवान।’^१

‘रस-सिद्धान्त’ के प्रवर्तक वाचायं भरतमुनि माने जाते हैं। उन्होंने अपने ‘नाट्यशास्त्र’ में रस के विभिन्न अंशों का विवेचन किया है। भरत से पूर्व भी रस-सिद्धान्त के अस्तित्व का प्रमाण मिलता है। स्वयं भरतमुनि ने पूर्ववर्ती वाचायों की ओर संकेत किया है- ‘एते ह्यष्टौ रसाः प्रोक्ता इच्छिणेन महात्मना।’ भरतमुनि के कार्य को अनेक पूर्ववर्ती वाचायों मट्ट-लोल्लट, शंकु, मट्ट नायक, अमित्र गुप्त, मोजराज, विश्वनाथ, ज्ञान्नाथ आदि ने आगे बढ़ाया। आगे चलकर हिन्दी के कवियों और वाचायों ने भी रस-सिद्धान्त के महत्व को स्वीकार किया। आधुनिक युग में वाचायं रामचन्द्र शुक्ल और डा० गीन्द्र ने रस-सिद्धान्त की नयी व्याख्याएं प्रस्तुत की हैं। ‘हृदय की अनुमति’

का नाम लेने वाले आधुनिक कवियों तथा समीक्षकों को रस के नाम पर मुंह बनाते देखकर शुक्ल जी ने उनके प्रेम के निवारणार्थ जो रस-परिमाण बनायी थी ; वह इस प्रकार है- " मले मानुस इतना भी नहीं जानते कि हृदय की अनुभूति ही चाहित्य में रस और भाव कहलाती है । यदि जानते तो कोई नया आविष्कार समझकर हृदयवाद लेकर सामने न आते । सम्भव है इसका पता पाने पर कि हृदयवाद तो रसवाद ही है, वे इस शब्द को छोड़ ही दें । " १

शुक्ल जी द्वारा निरूपित रस- दशा की दूसरी परिमाणा इस प्रकार है- " लोक- हृदय में हृदय के लीन होने की दशा का नाम रस- दशा है । "

" चिन्तामणि " के " कविता क्या है ? " निबन्ध में शुक्ल जी ने " रस- दशा " का स्वरूप निर्धारित किया है-

" जिस प्रकार वात्मा की मुक्तावस्था ज्ञानदशा कहलाती है, उसी प्रकार हृदय की यह मुक्तावस्था रस दशा कहलाती है । "

महाकवि तुलसीदास काव्य में रस, अलंकार, ध्वनि, रीति,

वक्रोक्ति तथा औचित्य के समन्वयवाद में विश्वास करते हुए भी रसवादी है। यद्यपि उनकी कविता में रीति, अलंकार, ध्वनि आदि का निर्वाह बल्यन्त उच्च घरातल पर हुआ है, फिर भी उनकी दृष्टि में रस काव्य का सर्वातिशायी तत्व है। तुलसीदास की निम्नांकित पंक्तियाँ इस तथ्य को प्रमाणित करती हैं-

मनिति विचित्र सुकवि कृत जोऊ । राम- नाम बिन सोह न सोऊ ॥
 सब गुन रहित सुकवि कृत बानी । राम- नाम बस बंक्ति जानी ॥
 सादर कहहिं सुनहिं बुध ताही । मधुकर सरिस सन्त गुन ग्राही ॥
 निब कवित्त केहि लागू न नीका । सरस होउ बप्सा बति फीका ॥
 बदपि कवित रस एको नाहीं । राम प्रताप फ्राट एहि माहीं ॥

यदि रस को तुलसीदास प्रधान न मानते तो काव्य में सरसता को प्रथम स्थान न देते। राम की कृपा से फ्राट हुए तत्वों में वे केवल रस का ही नाम लेते हैं न कि अन्य काव्य-तत्व—अलंकार, रीति, वक्रोक्ति, ध्वनि या औचित्य का। उन्होंने अपने काव्य को नव-स्थायी भावों तथा तैत्तिरीय संचारियों की सीमा में नहीं बांधा है। प्रमाणार्थ उनकी निम्नांकित उक्तियाँ दर्शनीय हैं-

भाव भेद रस भेद अपारा ।

कवित दौण गुन विविध प्रकारा ॥

तुलसी दास कृत मानस में रस के विधियों का भी संकेत बालकाण्ड की कई चौपाइयों में मिलता है। तुलसी के रसानुभूति सम्बन्धी विधियों को सम्यक् रूप से समझने के लिए सर्वप्रथम बमिन्व गुप्त द्वारा विवेचित रसानुभूति सम्बन्धी विधियों का उल्लेख करना आवश्यक है। वाचार्य बमिन्व गुप्त ने रस-विवेचन के अक्षर पर रसानुभूति काल में बाधक सात विधियों का उल्लेख किया है और रस को "रसनात्मकी तविधप्रती तिग्राह्योभाव एव रसः" कहा है।

वायुनिक विद्वानों ने भी साधारणीकरण और रसानुभूति का स्पष्टीकरण किया है। डा० श्यामसुन्दरदास ने साधारणीकरण की अवस्था को योग की उस मधुमती भूमिका के समान बताया है, जिसमें हमारा मस्तिष्क तर्क-वितर्क से शून्य होकर वात्मानुभूति में छिन्न हो जाता है। उन्हीं के शब्दों में—

"मधुमती - भूमिका चित्त की वह विशेष अवस्था है, जिसमें वितर्क की सत्ता नहीं रह जाती। शब्द, बयं और ज्ञान इन तीनों की पृथक् प्रतीति वितर्क है। दूसरे शब्दों में वस्तु, वस्तु का सम्बन्ध और वस्तु के सम्बन्धी इन तीनों का भेद अनुभव करना ही वितर्क है। --- इस पार्थक्यानुभव को अपर प्रत्यक्षा भी कहते हैं। जिस अवस्था में सम्बन्ध और

सम्बन्धी विछीन हो जाते, केवल वस्तु-मात्र का आभास मिलता रहता है, उसे प्रत्यक्षा या निर्विकल्प समापत्ति कहते हैं। जैसे- पुत्र का केवल पुत्र में प्रतिबिम्बित होना। इस प्रकार प्रतीत होता हुआ पुत्र प्रत्येक सहृदय के वात्सल्य का आलम्बन हो सकता है। --- योगी की पल्लव साधना के बल पर जिस मधुमति - भूमिका तक होते हैं उस भूमिका तक प्राप्ति ज्ञान-सम्पन्न सत्कवि की पल्लव स्वभावतः हुआ करते हैं।^१

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने साधारणीकरण का स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है-

----- रस दशा में अपनी पृथक् सत्ता की भावना का परिहार होता है, अर्थात् काव्य में प्रस्तुत विषय को हम अपनी व्यक्तित्व से सम्बद्ध रूप में नहीं देखते, अपनी योग-दोष-वासना की उपाधि से ग्रस्त हृदय द्वारा ग्रहण नहीं करते; बल्कि निर्विशेष, शुद्ध और मुक्त हृदय^{द्वारा} ग्रहण करते हैं। --- इसी को चाहे रस का लोकोत्तरत्व या ब्रह्मानन्द-सहोदरत्व कहिए, चाहे विभावन व्यापार का जलौकिकत्व।^२

डा० नौन्द्र ने साधारणीकरण के सम्बन्ध में एक महत्वपूर्ण तथ्य

१- साहित्यालोचन : ५०- २८० - २८२

२- चिन्तामणि : प्रथम भाग, ५०- २४६ - २४७

का उद्घाटन किया है। उन्होंने सिद्ध किया है कि साधारणीकरण कवि की अनुभूति का होता है। एक ही पात्र विभिन्न कवियों द्वारा विभिन्न रूपों में चित्रित किया जाता है, किन्तु पाठक उसी रूप का साक्षात्कार करेगा, जिसका कवि ने चित्रण किया है। कति चाहे तो रावण को बत्थाचारी के रूप में प्रस्तुत कर सकता है और यदि वह चाहे तो उसे अपनी जान की रक्षा के लिए मर-मिटने वाला दिताकर उसके प्रति पाठक की सहानुभूति जगा सकता है। अतः काव्य के माध्यम से कवि की अनुभूति का साधारणीकरण होता है।

अनेक पश्चात्य मनोवैज्ञानिकों ने भी इस साधारणीकरण की क्रिया को स्वीकार किया है, जिनमें से श्री ए० ई० मैन्डर महोदय के विचार प्रमुख हैं, जिसका हिन्दी - रूपान्तर उद्धृत है—

अर्थात्⁶ माघतादात्म्य या तदनुभूति पाठक या दर्शक की वह मानसिक दशा है, जिसमें कि वह थोड़ी देर के लिए अपनी वैयक्तिक आत्म-वैतना को भूलकर नाटक या सिनेमा के किसी पात्र के साथ अपना तादात्म्य स्थापित कर लेता है।⁷ अतः इस सम्बन्ध में अधिक शंका करना अनावश्यक है।⁸

(ख) काव्यभाषा और गद्य-भाषा का अन्तर

यद्यपि काव्यभाषा के स्वरूप का निर्धारण आदिकाल से ही होता आ रहा है; किन्तु नयी कविता के युग में, जबकि कविता के अन्य सभी परम्परागत लक्षण (रस, अलंकार, छन्द इत्यादि) धीरे-धीरे अप्रासंगिक हो चले हैं; काव्यभाषा ही एक महत्वपूर्ण आधार शेष रह जाता है, जिसके सहारे कविता के ज्यटन को समझा जा सकता है। वैसे तो हिन्दी समीक्षा में काव्यभाषा के विश्लेषण के लिए प्रयत्न होते ही रहे हैं, लेकिन इस सन्दर्भ में अंग्रेजी और अमेरिकन समीक्षकों ने विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत किए हैं।

बोवैन बार फील्ड ने अपनी पुस्तक 'पौएटिक डिक्शन' में काव्यभाषा-की जो परिभाषा देनी चाही है, वह अपूर्ण होने के साथ ही सतर्क भी दिखती है, जो इस प्रकार है-

“जब शब्दों का चयन और नियोजन इस प्रकार से किया जाय कि वह सौन्दर्य-तत्वात्मक कल्पना को जागृत करे या जागृत करने की चेष्टा करे तो इस चयन के परिणाम को काव्यात्मक शब्द-समूह (पौएटिक- डिक्शन) कहा जायेगा।”^१ वैसे काव्यभाषा की व्याख्या की अपेक्षा उसका विश्लेषण करना ही त्रेयस्कर है। काव्यभाषा के विश्लेषण के लिए सौन्दर्य तत्वात्मक दृष्टि प्रमुख रूप से अपेक्षित है।

१- मध्यकाळीन हिन्दी भाषा : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०-२

भाषा के सन्ध में ' वक्ष्य ' के विचार इस प्रकार हैं-

‘ उदाहरण के लिए मैं कह सकता हूँ कि सर्वक कवि का सरोकार भाषा से नहीं शब्दों से होता है और रचनात्मक प्रयोग वास्तव में भाषा का नहीं, शब्द का प्रयोग है। मैं यह भी कह सकता हूँ कि सम्प्रेषण रचना में निहित है, उसका अनिवार्य अंग है।^१’

काव्यभाषा को काव्य की सम्प्रेषणधर्मिता का आधार मानते हुए मोहन मथुर ने लिखा है-

‘ काव्य की सम्प्रेषणधर्मिता का आधार काव्यभाषा है। काव्यभाषा कविगत अनुभूतियों का वाहन हो नहीं होती, उसकी सफलता वपर व्यक्ति के हृदय तक यथावत् सम्प्रेषित होने और अपेक्षित रसबोध कराने में होती है। कवि की अनुभूतियों की सार्थकता दूसरों को प्रभावित करने और रसमग्न करने में है। इसके लिए काव्यभाषा का उपयोग होता है। यह सत्य है कि भाषा में अनुभूति की समस्त तीव्रता को अंकित करने की क्षमता नहीं होती, कवि की वेगवान अनुभूतियाँ भाषा के किनारे टोड़कर बागे बड़ जाती हैं, वैसी स्थिति में सृष्ट्य की निजी प्रतिमा और कल्पना सहायक होती है।^२

सामान्यतः मानव जीवन में भाषा के कई स्तर प्रचलित हैं, किन्तु बोलचाल की भाषा और साहित्यिक भाषा के अन्तर को हमेशा समझा

१- ‘ वक्ष्य ’ - वक्ष्य, पृ०- ५६

२- नया बालीचक - साक्षात् अंक, पृ०- ५०

गया है। वैसे तो साहित्यिक भाषा मूलतः बोलचाल की ही भाषा है, जो समय के साथ रचनाकारों की सृजन-प्रक्रिया से जुड़कर अपना रूप बदल लेती है। साहित्यिक भाषा के मुख्यतः दो रूप हो गये हैं-कविता की भाषा और गद्य की भाषा। काव्यभाषा के अन्तर्गत ये दोनों ही भाषाएँ आ जाती हैं। कविता और गद्य की भाषा में गद्य की भाषा बोलचाल की भाषा के ज्यादा निकट होती है।

काव्यभाषा के इन दोनों रूपों का अन्तर किसी साहित्यकार के प्रसंग में देखना अधिक ज़रूरी होगा। इस दृष्टि से बंसेन जी सफल रचनाकार कहे जायेंगे। भाषा के सम्बन्ध में उन जैसी सावधानी कतिपय रचनाकारों ने ही बरती है। बंसेन की कविता और गद्य की भाषा में इतना अन्तर है कि उसके सहारे अपना विवेचन स्पष्ट किया जा सकता है। बंसेन की गद्य-भाषा की तुलना में उनकी कविता की भाषा का स्वरूप अधिक उन्मुक्त है। उनकी कविता की भाषा का आधार बोलचाल की भाषा है, जिसमें अलंकरण का कोई स्थान नहीं, लोकजीवन की प्रचलित शब्दावली तथा मुहावरों से परिपूर्ण उनके काव्य में शिल्पात्मक रूपात्मक अभिव्यक्त होता है; जबकि गद्य की भाषा का स्वरूप इसके विपरीत है। उसका आभिजात्य मुख्यतः बौद्धिक घरातल पर है। 'शेखर' और विशेषतः 'नदी के द्वीप' के गद्य का परिष्कार रचनाकार की सौंदर्य के दूसरे फा को उजागर करता है। एक-एक शब्द मानों चुन-चुनकर पिराया गया है। 'नदी के द्वीप' में तो सौंदर्य अपनी पराकाष्ठा पर पहुँच जाती है।

गद्य और कविता की भाषा में अन्तर स्पष्ट करते हुए
डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने लिखा है-

“ गद्य और कविता की भाषा में अन्तर बिम्ब-गठन के कारण होता है (और दोनों में शायद यही तो विभाजक अन्तर है) । कविता की भाषा पाठक या श्रोता को बिम्बों अथवा भावचित्रों का वाधार प्रदान करती है, जिस पर भावात्मक उांधा वह (अर्थात् पाठक) बहुत कुछ स्वयं बनाता है । इसलिए कविता की भाषा का बहुशिल्पित होना दोष है । परन्तु गद्य प्रधानतः वर्णन की भाषा है, अतः उसमें कसाव अधिक अपेक्षित है । गद्य के शब्द अर्थ के चरम रूप को अभिव्यक्त करते हैं । ”^१

इस दृष्टि से अज्ञेय की कविता और गद्य-भाषा अपने विभिन्न स्तरों पर उपयुक्त है तथा दोनों के बीच का अन्तर भी मुख्यतः इसी कारण है । सर्वप्रथम भारतेन्दु हरिश्चन्द ने काव्यभाषा की प्रतिष्ठित करने के लिए क्रान्तिकारी कदम उठाया; किन्तु जैसा कि स्पष्ट है, भारतेन्दु ने प्राप्तः गद्य की भाषा में परिवर्तन किया । कविता की भाषा में परिवर्तन बाद में हुआ । काव्यभाषा का परिष्कृत रूप हायावादी काव्य में कृत्रिमता अधिक हो गयी थी । हायावाद की इसी कृत्रिम एवं लोक-जीवन से परे की शब्दावली के स्थान पर अज्ञेय ने बोलचाल की भाषा को अपनी काव्यभाषा का वाधार बनाया ।

वैसे तो छायावाद की काव्यभाषा को अक्षय ने कविता के लिए तोड़ा था, किन्तु उसके बहुत से सशक्त अंशों का प्रयोग उन्होंने अपनी गद्यभाषा में किया है जिसकी तुलना महादेवी वर्मा के कतिपय संस्मरण-चित्रों की भाषा से की जा सकती है। प्रारम्भिक काव्यभाषा (सड़ीबोली) में गहरी वर्णमाला का प्रायः आवेग मिलता है। प्रारम्भ में सड़ीबोली की जो काव्य-रचनाएं उपलब्ध हैं, उनमें प्रतीक एवं भावचित्रों का सर्वथा आवेग है। भाषा प्रयोग विधि की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी कविता का महत्व सर्वव्यापी है। काव्यभाषा के संघटन में केन्द्रीय तत्व बिम्ब ही होते हैं; इस सन्दर्भ में रजरा पाण्डे का मत इस प्रकार है-

“ पूरी जिन्दगी मैं एक भावचित्र का निर्माण कर सकना कहीं अच्छा है, मोटे-मोटे ग्रंथों को लिखने की तुलना में । ”^१

भाषा में छायाशक्ति, वक्रता और अनेक प्रकार की मंगिमाएं विकसित की जाती हैं, जिनके सहारे बात को सीधे-सीधे कहने की जगह उसे सम्प्रेषित किया जाता है। शब्दों के अर्थ-विस्तार में से उचित और चुने हुए अंशों को ग्रहण किया जाता है जो काव्यभाषा बनने की पहली आवश्यक शर्त है और जिससे बिम्बों का संघटन सम्भव होता है।

कई भाषा-वैज्ञानिकों का मत है कि भाषा का आदिम रूप अपनी प्रकृति में काव्यात्मक एवं संगीतात्मक था। आदिम भाषा के

१- भाषा और सौंदर्य- आरम्भिक वक्तव्य : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी,

पृ०- १३

काव्यात्मक होने की बात पाश्चात्य कवि श्रेणी ने भी स्वीकार की है।
इस सन्दर्भ में बार फील्ड ने उनका मत उद्धृत किया है-

समाज की वारम्भिक स्थिति में प्रत्येक लेखक अनिवार्यतः कवि होता है, क्योंकि भाषा स्वयं कविता होती है--- प्रत्येक मौलिक भाषा मानों अपनी ऊपरी सतह के निकट एक चक्राकार कविता की अवस्था हो।^{*}

भाषा का प्रारम्भिक रूप काव्यात्मक था ही, इस सन्दर्भ में कोई निश्चित मत नहीं दिया जा सकता; किन्तु यह निश्चित है कि भाषा का मौलिक रूप लयात्मक रहा होगा। विकास-क्रम में भाषा के दो रूप प्रचलित रहे होंगे। पहला रूप वारम्भिक, स्थूल और कामबलाऊ रहा होगा। भाषा का यह रूप जावेग से परिचालित रहा होगा; किन्तु इसमें वय की सुदृढता न होने के कारण काव्यात्मकता का तत्व नहीं रहा होगा। भाषा और संवेदना की इस वन्तप्रक्रिया को दृष्टिगत रखते हुए यह कहा जा सकता है-

* भाषा यथार्थ के प्रति हमारी समूची प्रतिक्रिया का कुल योग है, अपनी स्थूल स्थिति में सामान्य भाषा के रूप में और अपनी स्थिति में काव्यभाषा के रूप में। पहले रूप में भाषिक वय स्थूल चिन्तन क्रम से व्युत्पन्न और उसके अनुवर्ती होते हैं और दूसरी जाह यह वय और संवेदना के रूप में उसकी सुदृढ उपलब्धि भाषा से अनुज्ञासित होने लगती है।^१

१- भाषा और संवेदना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०- ४७

भाषा को कवि के प्रयोग का साधन मानते हुए 'वज्र' ने दूसरा-सप्तक 'की भूमिका में प्रयोग को 'दोहरा साधन' कहा है जिसका अर्थ हुआ- एक तरह से भाषा को ही कविता का दोहरा साधन मानना । भाषा एक तरह सत्य को पहचानने का साधन है ही, उस जाने हुए सत्य को प्रेषित करने का भी साधन है । इससे पूर्व भाषा को केवल अभिव्यक्ति का साधन माना जाता था ।

काव्यभाषा के स्तर पर सृजनशीलता को बहुत कुछ वन्देण का फायदा माना गया है । काव्यभाषा की सृजनशीलता को किसी एक नुस्ते अथवा कुछ नुस्तों में बाँधना असम्भव है । सृजनशीलता की सच्ची पहचान 'साही' के शब्दों में-

'सृजनशीलता वासान रास्ता ढोड़कर नये रास्ते तैयार करती है जो शब्दों की परिपाटी-ग्रंथ अभिव्यक्ति और बाज़ार अभिव्यक्ति इन दोनों स्तरों से बचाकर जीवित अभिव्यक्ति बनाती है, इसी लिए वह सृजनशील है ।'^१

कविता में भाषा की सृजनशीलता की यह अवधारणा 'तार-सप्तक' में वज्र के एक ऐतिहासिक महत्व रखने वाले वक्तव्य पर आधारित है, जो इस प्रकार है-

'कविता ही कवि का परम वक्तव्य है । अतः यदि कविता के स्पष्टीकरण के लिए स्वयं उसके रचयिता को गद्य का वाक्य लेकर कुछ कहना

१- कविता के नये प्रतिमान : डा० नाम्दार सिंह, पृ०- ११८

पड़े तो साधारणतया उसे उसकी पराजय ही समझना चाहिए।^१

माणा की एक विशेषता यह भी है कि वह सदा गतिशील रहती है। समय की मांगें माणा की भी रुकती नहीं। साथ ही विचार और कल्पना की संश्लिष्टता भी माणा की विशेषता है, इसी लिए साहित्य माणा में रचा जाता है। साहित्यिक माणा के स्वरूप का निर्धारण करते हुए डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने लिखा है-

“साहित्य में प्रयुक्त माणा अपने में उस तरह निष्क्रिय या कि निरीक्षा नहीं है जैसे कि संगीत में सुर; उसकी अपनी स्वतन्त्र सत्ता भी है। माणा और साहित्य का युग्म इसी लिए विचार-कल्पना का संश्लेष होता है और काल के विस्तार में उसका रूप बराबर विकसनीय रहता है।”^२

१- तार सप्तक : बंगल, पृ०- २७५

२- सर्वज्ञ और माणिक संरचना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०- २६

(ग) काव्यभाषा में शब्द के सर्जनात्मक प्रयोग की स्थिति

कवि कर्म की सबसे बड़ी कसौटी भाषा होती है। किसी बिन्दु पर अभिव्यक्ति कविता बन जाती है और कहां वह केवल एक कथन मात्र बनकर रह जाती है, इसका निर्णायक तत्व भाषा ही है।

भाषा की प्रकृति अपनी वाचमें अमूर्तता की है। शब्द अन्ततः किसी मूर्त वस्तु वक्ष्या स्थिति के अमूर्त संकेत भर होते हैं। इस प्रकार पारी भाषा अमूर्तता और प्रतीकता की क्रिया है।

भाषा की अमूर्तता क्या होती है, यह भी विचारणीय प्रश्न है। उदाहरण के लिये 'गाय' शब्द को ले लिया जाय। यद्यपि 'गाय' शब्द स्वयं में अमूर्त है इसका कोई रूप नहीं है किन्तु 'गाय' शब्द कहते हैं 'गाय' का मूर्तरूप हमारी आंखों के सामने दृश्यमान हो उठता है।

वाचनिक समीक्षकों ने कविता में शब्दों को साधन न मानकर साध्य माना है। निराला का उद्धरण इस प्रसंग में दूसरी व्यवस्था के साथ प्रस्तुत किया जा सकता है -

— 'ज्यों हों वो शब्द मात्र'। नयी समीक्षा पद्धति शब्दों को 'शब्दमात्र' के रूप में ही स्वीकार करती है और वह भी अपनी इच्छित ढंग से अब सदैव अब के अनुसार भाषा का यह स्वरूप अपारदर्शी है। अपनी एक निबन्ध में उन्होंने इस स्थिति पर प्रकाश डाला है। इसी प्रसंग में सात्र की स्थिति का उन्होंने उल्लेख किया है-

‘सार्त्र के लिये कविता में प्रयुक्त शब्दों की माणा कहकर
अभिहित करना वैसे ही सार्थक या निरर्थक है जैसा कि यह कहना कि
‘फूलों की माणा’ है। इस सन्दर्भ में स्वयं सार्त्र का मत उद्धृत करना
भी अपेक्षाणीय है-

‘कवि शब्दों को वस्तु के रूप में मानता है चिन्ह के रूप में
नहीं।’ जिसका सीधा अर्थ ऊपर के वाक्य से है अर्थात् शब्दों को साधन
न मानकर साध्य मानना।’

इन सारी परिस्थितियों के अवलोकन के बाद अग्र्युव पुनः इस
निष्कर्ष पर आते हैं कि-

‘यदि हम अपना ध्यान केन्द्रित करते हैं शब्दों पर, उनकी
संगीतात्मकता और चित्रमयता पर, उनकी व्यन और क्रम सम्बन्धी शिल्पात्मक
कुशलता पर- जैसा कि आधुनिक कवि और ‘नये समीक्षक’ हमसे आशा
करते हैं- तो कविता की माणा अपारदर्शी हो जाती है; हम उसी को
देखते हैं, उसके माध्यम से कुछ और नहीं।’

शब्द सम्पूर्ण यथार्थ का मूर्त रूप होता है। माणा तो
यथार्थ के प्रति कवि की सारी प्रतिक्रियाओं का योग है। इसीलिए
शब्दों की सार्थकता में मानवीय अनुभूतियों की भांति ही विविधता भी
है। काव्य के क्षेत्र में शब्दों का अमूर्तन एक निश्चित सीमा तक ही
सम्भव है।

जहाँ साधारण बोलचाल की माणा में शब्दों का सीधा खम्

एक निश्चित अर्थ होता है वही साहित्य में उसी शब्द का अर्थ पूरी तरह विविधता से मरा होता है, उदाहरण के लिये बोलचाल की भाषा में एक क्लेला शब्द भी (बावो, जावो या कि चलो) अपना एक स्पष्ट एवम् सम्पूर्ण अर्थ रखता है, लेकिन शब्द क्रम के अभाव में कविता का निर्माण असम्भव है ?

यह अनावश्यक नहीं कि कविता में शब्दों का प्रयोग लक्षणा और व्यङ्गनाम्य हो या कि एक अर्थ से भिन्न कोई दूसरा अर्थ निःसृत करता हो । कहीं-कहीं सीधी बहिर्व्यक्तियाँ भी बहुत प्रावर्धित जाती हैं । इसके लिए उद्द- कवि मोमिन का एक शेर नीचे प्रस्तुत है, जिस पर तत्कालीन शायर ग़ालिब अपनी सारी कृति न्याँझावर करने के लिये तैयार थे ।

तुम मेरे पास होते हो गोया ।

जब कोई दूसरा नहीं होता ।

इस शेर की भाषिक संरचना को देखा जाय तो यहां कोई भी शब्द ऐसा नहीं है, जिससे कोई बमत्कार पैदा होता हो या कोई दूसरा अर्थ निकलता हो । फिर भी इससे बड़ा ही सशक्त एवम् सघन अर्थ का सुजन होता है ।

आयावादी कवियों को शब्दों की सर्वनात्मकता की पूरी पहचान थी । उन्होंने भावफला की ही भाँति भाषा के दौत्र में भी क्रान्ति की थी । उन्होंने प्रत्येक शब्द की प्रकृति, और उसकी ध्वनि को पहचानने और परखने का प्रयास किया था । फंत जी तो अपनी इस प्रकृति के लिए

विशेष रूप से प्रख्यात है। 'पल्लव' की मूर्तिका में उन्होंने इस सन्दर्भ में काफी प्रकाश डाला है। प्रसाद की ती शब्दों की अन्तरात्मा का विस्तृत ज्ञान था। उनकी निम्नलिखित पंक्तियाँ इस कथन की साक्षी हैं-

सिहर मरे निज शिथिल मृदुल
वांचल को बघारों से फकड़ों,
बेला बीत चली है चंचल
बाहुलता से वा जकड़ी।*

'शब्द' ही काव्य का मुख्य आधार होता है इस धारणा की पुष्टि 'तार सप्तक' के द्वितीय संस्करण से भी होती है-

'काव्य सबसे पहले शब्द है। और सबसे अन्त में भी यही बात बच जाती है कि काव्य शब्द है। सारे कवि-धर्म इसी परिमाण से निःसृत होते हैं। शब्द का ज्ञान—शब्द की व्यञ्जना की सही पकड़ ही कृतिकार-की कृती बनाती है। ध्वनि, लय, इन्द्र आदि के सभी प्रश्न इसी में- से निकलते हैं और इसी में विलय होते हैं। इतना ही नहीं, सारे सामाजिक सन्दर्भ भी यहीं से निकलते हैं, इसी में युग सम्पुक्ति का और कृतिकार के सामाजिक उत्तरदायित्व का हल मिलता है या मिल सकता है।'*१

*१- वक्ता : तार सप्तक, पृ०- ३०८- ३०९

(घ) काव्यभाषा में मिथक, प्रतीक एवं विम्ब की योजनाएं

साहित्य या कला उन यह अनेकता रखता है कि उसकी गहरी समझदारी के लिए उसके उपादान तत्वों को लेकर निरन्तर वर्ण का बन्धन होता रहे; क्योंकि साहित्य-रचना, रचनात्मक प्रक्रिया को एक वृत्ता को जन्म देने वाली सृष्टि होती है। इस रचनात्मक प्रक्रिया में जिन तीन उपादान तत्वों का योगदान होता है, वे हैं- मिथक, विम्ब और प्रतीक। यहां 'मिथक' के संदर्भ में संक्षिप्त विवरण प्रस्तुत है।

हिन्दी के 'मिथक' शब्द को अंग्रेजी शब्द 'मिथ' का पर्यावाची स्वीकार किया जाता है; जिसकी उत्पत्ति ग्रीक भाषा के मूल शब्द 'Mythos' से हुई है। 'Mythos' का शाब्दिक अर्थ होता है- मुख से उच्चारित वाणी। इस प्रकार यह शब्द मुख द्वारा कही जाने वाली किसी भी कथा का पर्याय बन गया; जो कालान्तर में कथाओं की कथा तक ही सीमित हो गया। 'मिथक' में देश और काल से किसी भी घटना को निकाल कर स्थापित करने की चेष्टा की जाती है। उसे देश और काल का व्यापक चोखटा दिया जाता है। इसके द्वारा हम ऐतिहासिक घटना या पात्र को वर्तमान में लाने के लिए उसे इतिहास से परे ले जाते हैं। तात्पर्य यह कि मिथक, इतिहास का सीमित देश-काल में सनातन रूप है। उदाहरणार्थ- राम और कृष्ण इतिहास की सीमा से परे आकर हमारे जीवन के सहचर हो गये हैं; क्योंकि जब उनकी छीछा हमारे बीच, हमारे देश-काल में होती है और हम उसमें भाग लेते हैं।

अनेक साहित्य शास्त्रियों ने 'मिथक' को वाचिक काव्य माना

है। उन्होंने स्वीकार किया है कि आदिम-मानव की कल्पनात्मक वृत्तियाँ उन कथाओं के माध्यम से ही काव्यात्मक अभिव्यक्ति पायी हैं। वे ऐसा भी मानते हैं कि आदिम मानव में स्वात्मज्ञादी मानसिक वृत्ति के अतिरिक्त एक और वृत्ति विकसित थी, जिसे अलौकिकता की अनुभूति मानते हैं और जो रहस्यमय तत्वों के प्रति विस्मय की भावना द्वारा उद्भूत हुई। इस विस्मय की अनुभूति को क्षीय शक्ति से युक्त मान लिया जाता है और यही 'मिथक' के जन्म का कारण बनती है।

प्राचीन काल से ही मिथकीय कथाओं का प्रचलन रहा है। वेद भी इस कथा-मिथक से वंचित नहीं रहे हैं। अथर्ववेद में वर्णित पृथ्वी और स्वर्ग का कथा-मिथक उदाहरण के तौर पर प्रस्तुत है- 'हे जाये ! जिसलिये अग्नि ने इस भूमिका का दाहिना हाथ पकड़ा है, उसी प्रकार मैं तेरा हाथ ग्रहण करता हूँ। तू दुःखी न हो, मेरे साथ सन्तान तथा धन सहित निवास कर। सविता तेरे हाथ को ग्रहण करे। सोम तुझ सन्तानवती बनाये, अग्नि तुझ सौभाग्यवती करते हुए वृद्धावस्था तक पति के साथ रहने वाला बनाये। हे वधू ! तू मेरे साथ वृद्धावस्था तक रहे, इसलिये तेरे हाथ को ग्रहण करता हूँ। तू सौभाग्यवती रहे, भग, अयमा, सविता और लक्ष्मी ने तुझ गृहस्थ धर्म के लिये मुझ प्रदान किया है।'^१

इस प्रकार मिथक अनुष्ठान को अश्वि पवित्र एवं बाधर्षी स्वरूप प्रदान करता है। डा० मालती सिंह ने श्री आदिम मानव के अनुभव के

१- अथर्ववेद : काण्ड १४, सूक्त १, श्लोक ४८-५०

रूप में प्रस्तुत किया है-

‘ मिथक वाक्मि मानव द्वारा किया गया ऐसा अनुभव है जो दैविक तत्वों के इतिहास का निर्माण करता है। मिथक के ज्ञान के द्वारा कोई वस्तु के मूल को जान सकता है तथा मूल जान लेने का अर्थ है- वह उसे अपनी इच्छा से नियंत्रित कर सकता है। वह कोई अमूर्त ज्ञान नहीं है, बल्कि ऐसा ज्ञान है जिसे कोई वास्तुशान्ति रूप में अनुभव करता है। मिथक अनुष्ठान के लिए कारण प्रस्तुत करता है, उसके प्रभावोत्पादक तथा रहस्यात्मक अर्थ का उद्घाटन करता है।’^१

इस प्रकार ‘ मिथक ’ को वाक्मि मनुष्य के प्रारम्भिक सहज ज्ञान की रूपकात्मक अभिव्यक्ति के रूप में विकसित हुआ माना जाता है। उनकी उत्पत्ति का मूल भी मानव के वन्तजात की अनुभूतियों एवं भावनाओं का प्रतीक ही स्वीकार किया जाता है। वस्तुतः ‘ मिथक ’ जीवन के लिए अपरिहार्य तत्व है। इसकी अपरिहार्यता का मूल कारण है, इसका मानवीय वृत्तियों से सम्बन्ध होना। इन्हीं मिथकों के माध्यम से ही वाक्मि-कालीन मानव की इच्छाएं, कल्पनाएं एवं भावनाएं अभिव्यक्त हुई हैं। साहित्य भी इन्हीं मानसिक वृत्तियों की अभिव्यक्ति का माध्यम है। अतः साहित्य और मिथक दोनों ही मानसिक वृत्तियों की अभिव्यक्ति के कारक हैं। फलतः दोनों सृजन की समान भावभूमि पर स्थित हैं

१- मिथक: एक अनुशीलन : डा० मालती सिंह, पृ०- २८

तथा तत्त्वतः एक ही हैं। मिथकों में भाषात्मकता, कल्पनाशीलता, प्रतीकात्मकता, चित्रात्मकता एवं रहस्यानुभूति जैसे अनेक तत्व उन्हें साहित्य की कोटि में रखते हैं। अनेक मिथकशास्त्रियों ने मिथकों को आदिम-काव्य की संज्ञा दी है। बाचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी तो मिथक को मानवता की प्रागैतिहासिक पूर्व-तार्किक (Pre-logical) तथा अवचेतन अनुभूतियां स्वीकार करते हैं। वे मिथक तथा भाषा को एक-दूसरे का पूरक मानते हुए लिखते हैं-

‘मिथक कल्पनावर्ती को आज का मानव विज्ञानी वात्म-वंचना नहीं मानता है। वह भी वास्तव्य की भांति मनुष्य की सहज सर्वजनीय शक्ति का ही निष्पन्न रूप है। वास्तव्य की भांति मिथक तत्व भी मनुष्य की सर्वना-शक्ति की कहानी बताता है और उसके पूरक के रूप में युग-पुत्र उत्पन्न होता है।’^१

वस्तुतः मिथकों के माध्यम से मानवजाति ने साहित्य-सृजन का संस्कार वर्जित किया है। ‘मिथक’ प्राचीन काल से ही साहित्य के लिए विषयवस्तु बनता रहा है। विश्व का कोई भी साहित्य अपने देश की मिथकीय परम्पराओं से अछूता नहीं रहा। आदिम मौखिक कथाएं ही ऐतनी बढ़ होकर किती साहित्य की अनुपम-निधि बन जाती है। वाल्मीकि द्वारा रचित ‘रामायण’ श्वेता घोड़ी में बताया है। मिथकों के साथ जुड़ी हुई रहस्यात्मक अनुभूति ही समय के साथ धार्मिक वास्तव्य के

रूप में विकसित होती है। साहित्य के क्षेत्र में मिथकों की प्रस्तुति प्रायः धार्मिक वास्था के विकास के लिए ही हुई है। हिन्दी के मध्ययुगीन काव्य में राम, कृष्ण एवं शिव आदि की मिथकीय कथारं इसी उद्देश्य से ग्रहण की गयीं। तुलसीदास ने 'रामचरितमानस' में राम की मिथकीय कथा का प्रयोग किया है, किन्तु उसे नवीन भावों से संयुक्त कर नवीन विस्तार दिया है।

यद्यपि बाधुनिक युग बांद्घिकता एवं तार्किकता का युग है; किन्तु इस युग में भी मिथकों की उपयोगिता और वैभवा की कायम है। मिथकीय कलाविकता एवं चमत्कार के प्रति अविश्वास कवश्य उत्पन्न हुआ है। इस प्रकार 'मिथक' सम्पूर्ण मानव-जाति का प्राचीनतम एवं श्रेष्ठतम सांस्कृतिक निधि है। 'मिथक' की व्यापकता इस बात से सिद्ध होती है कि यह प्रत्येक युग के साहित्य में नये वर्ण-सन्कारों के साथ प्रस्तुत होता रहा है। यद्यपि 'मिथक' को सत्य से बहुत दूर समझा जाता रहा है, किन्तु हिन्दी में प्रयोगवाद और नयी कविताओं में यथार्थ की प्रस्तुति के लिए जिन तत्वों का सहारा लिया गया; उनमें 'मिथक' प्रमुख है।

वतः यह कहा जा सकता है कि जब किसी देश या काल की सम्पूर्ण चेतना मिथकीय रूप धारण कर लेती है तो उसे प्राचीन कथाओं के माध्यम से अभिव्यक्त किया जाता है। हिन्दी-साहित्य का नवजागरण काल, भक्ति-काल एवं प्रयोगवाद इस प्रकार की अभिव्यक्ति से मरा हुआ है। उदाहरण के लिए भक्तिकाल में रचित तुलसी कृत 'रामचरितमानस'

को लिया जा सकता है, जो मूलतः 'वाल्मीकि कृत 'रामायण' की मिथकीय कथा पर आदृत है; किन्तु कवि ने उसकी मूल विषय-वस्तु में युगानुरूप आवश्यक परिवर्तन भी किया है। इसी प्रकार नवजागरण काल की 'हरिबाण' कृत 'प्रिय-प्रास' एवं मेथिलीशरण गुप्त की 'साकेत' मिथकीय रचना है। 'साकेत' में कवि ने रामकथा को विशेष मोड़ दिए बिना ही कैकेयी के अनुताप की कल्पना के द्वारा एक नये मिथकीय चरित्र की सर्जना की है। इस प्रकार 'मिथक' केवल परम्परागत ही नहीं होते हैं, वरन् विविध सन्काओं में मिथकों की पुनर्रचना भी होती है; किन्तु किसी भी रचनाकार को मिथकीय कथा में परिवर्तन करने की एक लोभा तक ही हट होती है। कुछ रचनाकार अपनी सृजनात्मक कल्पना द्वारा घटनाओं में बिना परिवर्तन के ही अनेक नवीन संभावनाएं उद्घाटित कर लेता है।

आधुनिक साहित्य में घमंतीर भारती कृत 'बन्धा युग' में प्राचीन 'मिथक' का प्रयोग बहुत सशक्त रूप में किया गया है, जिसकी विशेषता है 'मिथक' के कथात्मक घेरे को गैदकर कथा के मूल में वादिम भावों तक पहुंचना। भारती जी ने 'मिथक' की मूल विषयवस्तु को रचा करते हुए उसे आधुनिक संवेदनाओं के सन्का में प्रस्तुत किया है। उन्होंने विश्व-युद्ध के फलस्वरूप उत्पन्न विनाश लीला एवं हासोन्मुख संस्कृति को ही महामारत युद्ध से सन्दर्भित कर 'बन्धा युग' की रचना की है। आवश्यकतानुसार कवि ने आधुनिक चिन्तन की बमिध्यव्यक्ति के

लिए मूल मिथकीय-कथा में सार्थक परिवर्तन भी किया है। जैसे- महाभारत का युयुत्सु वात्स्यात नहीं करता है, किन्तु 'बन्धा-युग' में वह सत्य का पता लेकर भी बाह्य होता है। अतः वह स्वयं को पराजित महसूस करता है। अन्ततः उसके मोहभंग की परिणति वात्स्यात के रूप में होती है-

‘वह वात्स्यात होगी प्रतिबिम्बित

इस पूरी संस्कृति में

दर्शन में, धर्म में, कलाओं में

वात्स्यात होगा उस अन्तिम लक्ष्य मानव का।’

— (बन्धा युग)

यहां युयुत्सु केवल व्यक्तित्वमात्र नहीं है वरन् वह व्यापक स्तर पर युद्ध के बाद उत्पन्न वात्स्याती संस्कृति का प्रतीक है। हायावादी कवियों में प्रसाद एवं निराला की रचनाओं में मिथकीय-कथाओं की सशक्त बमिव्यक्ति मिलती है। प्रसाद की 'कामायनी' की रचना पुराण के मिथ्य पर आधारित है; यद्यपि स्वयं ऐतिहासिकता का भी मिश्रण हो गया है। कार्य-साहित्य में मानवों के वादि पुरुष मनु का इतिहास वेदों से लेकर पुराण और इतिहास में सर्वत्र बिखरा हुआ है। ब्रह्मा और मनु के सहयोग से मानवता के विकास का कथा-मिथ्य ही 'कामायनी' की रचना का मुख्य आधार है। स्वयं प्रसाद की नेत्र-सृष्टि से मानव-सृष्टि तक की यात्रा को नये परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत किया है। वैवस्वत मनु और ब्रह्मा से मानवीय सृष्टि का प्रारम्भ मानते

हुए भागवत में लिखा गया है-

ततो मनुः श्राद्धक्षेत्रं संज्ञायामास भारत

ब्रह्मायां जनयामास दशपुत्रान् स वात्मान् । - ६-१-११

यह वात्मान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक का अनुसृत समन्वय हो गया है। जैसा कि प्रसाद जी ने 'कामायनी' की मूम्बिका में संकेत किया है। ऐतिहासिक मनु, ब्रह्मा और इडा अपना ऐतिहासिक अस्तित्व रखते हुए, सांकेतिक अर्थ की भी अभिव्यक्ति करते हैं- रवना की नवीन अर्थ सन्ध्या से युक्त करते हुए प्रसाद ने मनु को 'मन' तथा ब्रह्मा और इडा को क्रमशः हृदय और मस्तिष्क के प्रतीक रूप में प्रस्तुत किया है।

इस प्रकार निराला का 'राम की शक्ति- पूजा' एवं

तुलसीदास 'श्री मिथिलीय- कथाओं' पर आधारित है। 'राम की शक्ति पूजा' की पृष्ठभूमि यद्यपि पौराणिक है, किन्तु उसका सत्य कवि के व्यक्तिगत जीवन का भी है। इस प्रकार 'राम की शक्ति-पूजा' मिथिलीय- कथा की पुनर्रचना कही जा सकती है। स्वयं मर्यादा पुरुषोत्तम राम के चरित्र में ब्रह्म की पूर्णता नहीं, वरन् मनुष्य की अपूर्णता व्यंजित होती है। वस्तुतः निराला ने अपने जीवन की अनुभूति, निराशा, पराजय, संघर्ष और विषय-कामना को ही स्वयं नाटकीय अभिव्यक्ति दी है। 'राम की शक्ति-पूजा' में पौराणिक- कथा से परे एक नयी कथा का सुजन किया गया है; जिसमें राम, रावण पर विजय प्राप्त करने के लिए शक्ति की साधना करते हैं; किन्तु प्रश्न यह है कि उन्हें विषय

मिलेगी या नहीं। राम के हृदय का वही वन्तद्वन्द्व इसमें व्यंजित होता है तथा पूरी कविता इसी सूत्र पर संग्रथित है-

‘ धिक् जीवन को जो पाता है बाया विरोध ’ ।

इसी प्रकार ‘ तुलसीदास ’ में निराला ने इतिहास की पृष्ठभूमि को खिया है, जिसमें मध्यकाल का सामाजिक पतन और उसमें शूद्रों पर किया गया अनाचार सन्निहित है। मूलचित्र तुलसीदास के वन्तद्वन्द्व का है। यों तुलसीदास के सन्दर्भ में लोकप्रचलित कथा यह है कि एक बार अपनी पत्नी के मायके चले जाने पर तुलसीदास शम पर सवार होकर पत्नी से मिलने के लिए यमुना पार अपनी ससुराल चले गये। वहाँ साँप को रस्ती समझकर पकड़ लिए और उसी के सतारे ऊपर चढ़ गये। वहाँ पत्नी की झा फटकार पर कि-

‘ धिक् ! बाए तुम यों अनाहूत,
धो दिया श्रेष्ठ कुल-धर्म धूत;
राम के नहीं, काम के सूत कल्लार !
हो बिके जहाँ तुम बिना दाम,
वह नहीं और कुल-हाड़ चाम ।

कैसी शिक्षा, कैसी विराम पर बाए ।’ — तुलसीदास

तुलसीदास गृह त्याग देते हैं और उन्हें नारी का तेजोमय स्वरूप दिखायी देता है। यह नारी बाधक न होकर उनके जीवन की प्रेरणा बन

जाती है। इसी मिथक-कथा को निराला जी ने नये परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत किया है, जिसमें वे अपनी साधना के समाज को मुक्ति देना चाहते हैं; किन्तु मन की दुर्बल वासनाएं बाधास्वरूप प्रस्तुत हो जाती हैं।

इस प्रकार मिथकीय प्रसंगों में युक्त अनेक रचनाएं हिन्दी-साहित्य की धरोहर हैं। मिथकों द्वारा प्राचीन कथारं ही नहीं, वरन् आदिम मानव की कल्पनावों एवं विचारों की भी अभिव्यक्ति होती है। मिथक की अभिव्यक्ति का सर्वाधिक सशक्त माध्यम स्वीकार करते हुए डा० मालती सिंह ने लिखा है-

‘वस्तुतः जब किसी रचनाकार का चिन्तन, कल्पनाएं एवं अनुभूतियां व्यापक वायाम लेकर उद्भूत होती हैं, तब प्राचीन इतिहास एवं मिथक उसको सम्पूर्णता से व्यक्त करने में अपेक्षाकृत अधिक समर्थ होते हैं। मिथक उन भावों एवं समस्याओं को न केवल व्यापक वायाम प्रदान करते हैं; बल्कि उन्हें परम्परा से जोड़कर अधिक गहरा, विश्वसनीय एवं प्रभावशाली बनाते हैं।’^१

इस तरह मिथकीय कथारं प्राचीन काल से ही साहित्य में अपना स्थान बनाए हुए हैं। भारत में स्वतन्त्रता आन्दोलन के समय तत्कालीन रचनाकारों ने राष्ट्रीय-चेतना को जाग्रत करने के लिए मिथकीय-कथाओं का सहारा लिया। स्वतन्त्रता के बाद उत्पन्न मूल्यों के विघटन एवं अनेक असंगतियों को व्यक्त करने का सर्वाधिक सशक्त माध्यम मिथक ही साबित हुआ। प्रयोगवाद और नयी कविता के युग में मिथकों के प्रयोग की बहुलता भी इसकी सशक्तता को प्रमाणित करती है।

१- मिथक : एक अनुशीलन : डा० मालती सिंह, पृ०-५६

प्रतीक - योजना :

सामान्य शब्द या सन्दर्भ से प्रतीक की स्थिति तक का विकास काव्यभाषा के संगठन की पहली मंजिल है। शब्दों की वास्तविक परिणति तब होती है, जब ये प्रतीक भावचित्रों का रूप ग्रहण कर लेते हैं। वस्तुतः बिम्बों की यह भाषा ही काव्यभाषा कहलाती है। प्रतीक के माध्यम से ही सामाजिक वर्ग को वैयक्तिकता तक लाने का प्रयत्न किया जाता है, लेकिन जहाँ कवि बिम्बों का सृजन करना चाहता है, वहाँ प्रतीकों के स्वीकृत परिवेश का परित्याग कर देता है और मनोवांछित परिवेश की रचना करता है।

प्रतीक की प्रक्रिया पर अपने विचार व्यक्त करते हुए

डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने लिखा है-

“ प्रतीक किसी सूक्ष्म भाव की अभिव्यक्ति के लिए एक अपेक्षाया स्थूल तत्व का चुनाव है।”^१

प्रतीक का मूल तत्व यही है कि उसके माध्यम से किसी शब्द के चरम वर्ग के स्थान पर उसके बांशिक वर्ग को ही ग्रहण किया जायें। प्रतीक कालान्तर में भाषा की सामान्य शब्दावली की तरह स्वीकृत और बहुप्रचलित हो जाते हैं। जैसे- सूर्य ज्ञान और तेज का प्रतीक है तथा कमल स्निग्धता एवं शुभ का प्रतीक है इत्यादि।

१- १- सर्वज्ञ और माणिक संरचना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०- ४८

इसी प्रकार कविता के विकास-क्रम में नये प्रतीकों का निर्माण होता रहता है, जो बागे चलकर रुढ़ हो जाते हैं। प्रतीक-विधान का यही स्वरूप काव्य-भाषा का विकास-क्रम है। प्रस्तुत विवेचन को एक उदाहरण द्वारा स्पष्ट रूप से समझा जा सकता है। जैसे- कवि निराला की 'ठूठ' शीर्षक एक कविता है, जिसमें ठूठ जैसा मामूली वस्तु 'प्रतीक' के रूप में ग्रहण किया गया है जिससे उदासी, श्रीक्षीनता की गहरी व्यंजनाएं विकसित होती हैं।

प्रतीक के द्वारा किसी एक शब्द से व्यापक अर्थ व्यक्त होता है या दूसरे शब्दों में उसे भाव विशेष का अमूर्तन कहा जा सकता है। उदाहरण के लिए 'बौना' शब्द को लिया जा सकता है जिसका अर्थ शारीरिक विकास का रुक जाना होता है; लेकिन यदि इसका प्रयोग किसी राष्ट्र-स्तरीय संवेदना का विकास रुक जाने के अर्थ में होगा तो यह 'बौना' का प्रतीकार्थ हुआ।

वस्तुतः प्रतीक काव्यभाषा के सबसे तेजस्वी तत्व होते हैं। प्रतीक यदि बिम्बों के रूप में नहीं ढल पाते तो उनमें से ज्यादातर प्रतीक रुढ़ि बनकर रह जाते हैं और अन्ततः उनका स्वरूप एक सामान्य शब्द की तरह जड़ हो जाता है। बिम्बों के रूप में संक्रमित न हो पाने के कारण ये प्रतीक बागमि कवियों या साहित्य के लिए ख़तरा बन जाते हैं ?

प्रसाद की काव्यभाषा में प्रतीकों के माध्यम से बिम्ब को विकसित करने की सूक्ष्म प्रक्रिया दर्शनीय है। उदाहरण के लिए 'झड़ा' 'सर्प'

का एक प्रसिद्ध गीत लिया जा सकता है- 'जीवन निशीथ के वन्धकार,'
यहां पर 'वन्धकार' मनु के अपने मन के विप्रम का प्रतीक है। इस वन्धकार
के समूचे अनुभव को अधिक यथार्थता प्रदान करने के लिए कवि एक बिम्ब-
माला का सृजन करता है।

डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी के शब्दों में- 'इन बिम्बों में कच्ची
इच्छाओं के जलने का घुबाना है; यौवन मधुवन की कालिन्दी है; मायाविनी
युवती के नेत्रों का मंजन है और कृतित के घुंकी चित्रों का संकलन है। पूरे
हृन्द में एक प्रतीक तथा उसके लिए प्रयुक्त कई बिम्बों का परस्पर गठन
इतना संश्लिष्ट है कि वर्ष की प्रक्रिया बड़ी सघन और मारी, यद्यपि
निर्मल लगती है।'^१

माण्डा के सन्दर्भ में प्रतीक और बिम्ब पर डा० रामस्वरूप
चतुर्वेदी ने यों प्रकाश डाला है-

'प्रतीक और बिम्ब काव्यमाणा की निर्माण प्रक्रिया के
विशिष्ट तत्व हैं। ये दोनों ही विभाजन मूलतः पश्चिमी समीक्षा के
हैं। — प्रतीक और बिम्ब अप्रस्तुत होते हुए भी माणिक प्रक्रिया में
प्रस्तुत के स्थानापन्न हो जाते हैं। अतः माण्डा के अत्यन्त संवेदनशील
स्तर पर रूपान्तरित हो जाते हैं, माण्डा हो जाते हैं।'

१- सर्वज्ञ और माणिक संरचना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०- ६३

बिम्ब विधान :

बिम्ब या भावचित्र की प्रक्रिया अधिक संश्लिष्ट होती है। वह कई तत्वों से निर्मित होने के कारण गतिशील होता है। प्रतीकों की तरह बिम्बों का एक निश्चित अर्थ नहीं जुड़ा करता, इसीलिए काव्य में अर्थ को स्वायत्तता प्रदान करने हेतु मुख्य उत्तरदायित्व बिम्बों का ही होता है।

बिम्ब विधान के सन्दर्भ में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की मान्यता इस प्रकार है-

“ काव्य में बिम्ब स्थापना (Imagery) प्रधानस्तु है। वाल्मीकि, कालिदास आदि प्राचीन कवियों में यह पूर्णता को प्राप्त है। अंग्रेजी कवि शेली इसके लिए प्रसिद्ध हैं।^१

बिम्ब विधान की वास्तविक शुरुआत आधुनिक काल में खड़ी बोली के विकास के साथ होती है। आधुनिक बिम्ब प्रक्रिया का उद्भव कहाँ से प्रारम्भ होता है इस सन्दर्भ में डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी का मत उद्धृत है- “ आधुनिक बिम्ब-प्रक्रिया आयाषाधी कवियों विशेषतः प्रसाद से प्रारम्भ होती है। अनुभव की सूक्ष्मता, जटिलता और समग्रता पर बल बढ़ता है और इसकी अभिव्यक्ति के लिए बिम्ब-विधान को

१- जायसी ग्रन्थावली - मूकिका (आचार्य रामचन्द्र शुक्ल) पृ०- ११७

अधिकाधिक दत्त बनाने की कोशिश होती है ।”

प्रसाद के बिम्ब-विधान की विशेषता के कई स्वरूप हैं । रचना के स्तर पर कवि सर्वाधिक उस बात के लिए प्रयत्नशील रहता है कि उसके लिए सूक्ष्मात्सूक्ष्म अनुभवों का रूपांकन कर सके । प्रसाद के सूक्ष्म और अमूर्त बिम्ब विधान को निम्न उदाहरण से समझा जा सकता है-

“ हे स्पर्श मलय के मिला-सा
संज्ञा को और सुझाता है ।”

इसमें मनु द्वारा प्रेम और उसके वाकर्षण की मादकता का प्रथम अनुभव वर्णित है । प्रथम प्रणय-स्पर्श का सूक्ष्म अनुभव उसी प्रकार के सूक्ष्म बिम्ब विधान में विकसित हुआ है । विस्तारतः मलय स्वयम् में अमूर्त तत्त्व है उसे और सूक्ष्म तथा अमूर्त बनाने के लिए कवि द्वारा ‘मिला-सा’ शब्द का प्रयोग किया गया है । पुनः एक सामान्य-सा अव्यय ‘सा’ उस ‘मिला-सा’ की प्रकृति को और सूक्ष्म बना देता है । ‘मलय के मिला-सा’ का बिम्ब विधान प्रथम मानवीय-प्रणय की सूक्ष्म अनुभूति को कला के स्तर पर उसी प्रकार उत्पष्ट रूप में व्यंजित करती है । जैसी वह स्वयं मनु के लिए अनिर्विष्ट रही होगी ।

काव्य में बिम्ब विधान की महत्ता प्रतिपादित करते हुए
“ तीसरा-सप्तक ” के अन्तर्गत केदारनाथ सिंह ने एक प्रकार से धौबणा
ही की है-

‘ कविता में ’ में ‘ सबसे अधिक ध्यान देता हूँ बिम्ब विधान पर । बिम्ब-विधान का सम्बन्ध जितना काव्य की विषय-वस्तु से होता है, उतना ही उसके रूप से भी । विषय को वह मूर्त और ग्राह्य बनाता है, रूप को संक्षिप्त और दीप्त ।’^१ बिम्ब विधान की इस योजना और संक्षिप्त परिभाषा के साथ ही उन्होंने काव्य बिम्ब को मूल्यांकन के प्रतिमान के रूप में भी स्थापित किया :

‘ एक बाधुनिक कवि की श्रेष्ठता की परीक्षा उसके द्वारा आविष्कृत बिम्बों के बाजार पर ही की जा सकती है । उसकी विशिष्टता और बाधुनिकता सबसे अधिक उसके बिम्बों से ही व्यक्त होती है ।’^२

जोशी साहित्यकार डा० एफ० जार० हीविस ने सितम्बर १९४५ की ‘ स्क्रूटिनी ’ में (Imagery and Movement) बिम्ब और गतिमयता की जाँच एक निबन्ध में लिखा है-

चरम विश्लेषण में बिम्ब का स्थान गतिमयता (Movement) ले लेती है । क्योंकि काव्य मूल्य का अन्तिम निर्णाय गतिमयता के ही बाजार पर होता है । डा० हीविस को अपनी भाषा में यह गतिमयता अन्ततः कविता में व्यक्त जीवन का पर्याय हो जाती है इसलिए इसे केवल

भावविग तथा अनुभूति तक सीमित कर देना ठीक नहीं ।

गतिमयता के साथ बिम्ब-रचना का सफल रूप प्रायः छोटी कविताओं में सुलभ होता है । सन् १९३६ में रचित शमशेर बहादुर सिंह की एक छोटी - सी बिम्बावी कविता प्रस्तुत है-

“ सुना - सुना पथ है, उदास मरना
एक घुंघली बादल- रेखा पर टिका हुआ वासमान
जहां वह काली युवती खी थी । ”

बागे चलकर यह बिम्बावी प्रकृति और भी सघन हो गयी ।
उदाहरणस्वरूप “ सुबह ” शीर्षक कविता प्रस्तुत है-

“ जो कि सिकुड़ा हुआ बैठा था, वो पत्थर
सज्ज होकर फसरने लगा
बाप से बाप । ”

इसी प्रसंग में केदारनाथ श्रवाह की कविता पुस्तक “ फूल नहीं
रंग बोलते हैं ” में संकलित एक कविता अपने ~~स्व~~ के बिम्बों की ताज़गी
के लिए विशेषतः उल्लेखनीय है-

“ जल रहा है
ज्वाला होकर गुलाब
लौलकर शींठ
जैसे बाग
गा रही है फाग ”

काव्य बिम्ब की बालीचना करते हुए पाश्चात्य बालीचना
 जगत के कुछ ठेसकों का ख्याल यह है कि- " पश्चिम के बालीचक
 बिम्ब के महत्व से इतना वाकान्त हैं कि उसकी सम्पूर्ण काव्य-चेतना
 ही बिम्ब से परिव्याप्त है ।"

तृतीय अध्याय

.

झायावादी काव्यभाषा का सांस्कृतिक आयात

(प्रसाद - निराला)

झायावादी युग आधुनिक हिन्दी कविता का स्वर्ण-युग है।
वर्ण्य विषय और अभिव्यक्ति दोनों ही क्षेत्रों में झायावाद महान्
कृतित्व का काल सिद्ध हुआ है। झायावादी कवियों ने अनुमति को
अभिव्यक्ति देने के क्षेत्र में एक अद्भुत क्रांति उत्पन्न की।

जैसा कि प्रायः होता है, झायावादी काव्य प्रतिक्रियात्मक
नहीं था। यह युग के अनुरूप ही एक सांस्कृतिक चेतना की लहर के
रूप में दिखायी पड़ा। झायावादी कविता का बहुत सुष्ठु तथा
स्वामाविक विकास हुआ है। विद्रोह की जो प्रवृत्ति प्रारम्भिक
झायावादी कवियों में थी, वह उत्तरोत्तर एक निश्चित धारा के प्रवर्तन
में सहायक सिद्ध हुई।

झायावाद युग में वैदिक संस्कृति का पुनर्जागरण हुआ।
झायावादी कविता में सांस्कृतिक पुनर्जागरण का यह प्रयास स्पष्ट
फलकता है। विद्वान् बालोचकों ने भी झायावाद को एक विशाक्त
सांस्कृतिक चेतना का परिणाम माना है। झायावाद के अन्यतम
ग्रन्थ 'कामायनी' महाकाव्य में वेदों के पुनर्जागरण का स्वरूप स्पष्ट
देखा जा सकता है। प्राचीन ऋग्वेद के प्रतीक जैसे- मित्र, वरुण,
सविता, उषा आदि का इसमें उपयोग किया गया है। अनेक प्रकार
के यज्ञों की चर्चा भी वेदों से ली गयी है। झायावाद के दूसरे प्रमुख

कवि पंत ने उपनिषदों को अपनी कविता में उतारा है। निराला जी की प्रवृत्ति भी वेदादि के पुनर्जागरण और सांस्कृतिक पुनरुत्थान की रही है। महादेवी ने वेदान्त और सांख्या के आधार पर अपनी कविता में ब्रह्मात्म के अनुस्यूत किया है।

हायाबादी कवियों के दृष्टिकोण में विश्व-शांति और विश्व-धर्म का संकेत मिलता है। प्राचीन ब्रह्मवाद और स्वात्मवाद के दर्शन ने भी हायावाद को कर्मावेश प्रभावित किया। कवियत्री महादेवी का तो यहां तक विश्वास है कि हायावाद का कवि धर्म के ब्रह्मात्म से अधिक दर्शन के जल का कृष्ण है, जो मूर्त और अमूर्त विश्व को मिलाकर पूर्णता पाता है। बुद्धि के सूक्ष्म धरातल पर कवि ने जीवन के अलण्डता का भावन किया, हृदय की भाव-भूमि पर उसने प्रकृति में बिखरी सौन्दर्य-सत्ता की रहस्यमयी अनुभूति की और दोनों के साथ स्वानुभूत सुख - दुःखों को मिलाकर एक ऐसी काव्य-सृष्टि उपस्थित कर दी जो प्रकृतिवाद, हृदयवाद, ब्रह्मात्मवाद, रहस्यवाद, हायावाद बादि अनेक नामों का भार संभाल सके।^१

हायाबादी कवियों ने भारतीय संस्कृति को अपनी रचनाओं में पर्याप्त स्थान दिया है। यद्यपि यह भाव प्रत्येक हायाबादी कवियों की रचनाओं में कुछेक मात्रा में व्याप्त है, किन्तु प्रसाद और निराला की पृष्ठभूमि से भारतीय संस्कृति रही है।

१- महादेवी का विवेचनात्मक गद्य, पृ०- ६१

प्रसाद की 'कामायनी' में भारतीय संस्कृति अपनी सम्पूर्ण गरिमा और व्यापकत्व के साथ विद्यमान है। कामायनी के चिन्ता, ब्रह्मा, वाशा, कर्म तथा इडा आदि सर्गों में मनु के अतीत-स्मरण और काव्यों के माध्यम से कै-जाति की संस्कृति का चित्रण हुआ है। यह चित्रण भारत के वेद और उपनिषद् साहित्य पर आधारित है। 'कामायनी' के 'चिन्ता' सर्ग में कै-जाति की अलौकिक शक्ति-सम्पन्नता का विशद चित्रण हुआ है-

“सब कुछ था स्वायत्त विश्व के

बल, वैभव, आनन्द अपार,

उदेलित लहरों-सा होता, उस

समृद्धि का सुख - संसार।” —कामायनी

(व. १०।१२५)

की रचना का मूल-आधार 'शतपथ-ब्राह्मण', उपनिषद् और ऋग्वेद है; साथ ही कवि की ऊँच कल्पना-शक्ति का अपूर्व संगम इसे एक मौलिक कृति बनाने में सफल हुआ है। भारतीय इतिहास के आदि-पुराण 'मनु' की 'शतपथ-ब्राह्मण' में 'ब्रह्मदेव' कहा गया है- 'ब्रह्मदेवो वै मनुः'। ^{आगवत्} अगवत् में इन्हीं वैवस्वत मनु और ब्रह्मा से मानवीय सृष्टि का प्रारम्भ माना गया है-

“ततो मनुः ब्रह्मदेवः संजायामास भारत

ब्रह्मायां जायामास दश पुत्रान् स आत्मान्।”

‘ ऋग्वेद ’ में ऋद्धा और मनु दोनों का नाम कृण्वियों की तरह मिलता है । ऋद्धा वाले सूक्त में ‘ रायणा ’ ने ऋद्धा का परिचय देते हुए लिखा है- ‘ कामायात्रा ऋद्धानामर्षिका ’ । ऋद्धा ‘ काम ’ गोत्र की बालिका है, अतः ऋद्धा नाम के साथ उसे ‘ कामायनी ’ भी कहा जाता है ।

इसी प्रकार जल-प्लावन का वर्णन ‘ शतपथ - ब्राह्मण ’ के प्रथम-काण्ड के आठवें अध्याय से आरम्भ होता है, जिसमें उनकी नाव के उत्तरगिरि हिमालय प्रदेश में पहुँचने का प्रसंग है । वहाँ ओष के जल का अवतरण होने पर ‘ मनु ’ जिस स्थान पर उतरे, उसे ‘ मनोरव-सर्पणा ’ कहते हैं-

अपी परं वै त्वा, वृक्षो नावं प्रतिबध्नीष्य, तं तु त्वा या गिरौ सन्त मुदकमन्तश्चैत्सी इ यावद् यावदुदकं सम्भायात्- तावत् तावदन्ववसर्पांसि इति स ह तावत् तावन्मन्ववस सर्प । तदथेतदुत्तरस्य गिर्येनोरव सर्पणमिति ।—(८-१)

इसी प्रकार ‘ कामायनी ’ की पात्र ‘ इडा ’ के सम्बन्ध में ‘ शतपथ-ब्राह्मण ’ में कहा गया है कि उसकी उत्पत्ति या पुष्टि पाक-यज्ञ से हुई । ‘ ऋग्वेद ’ में भी ‘ इडा ’ का कई जगह उल्लेख मिलता है । यह प्रजापति मनु की पथ-प्रदर्शिका मनुष्यों का शासन करने वाली कही गयी है । ‘ इडा ’ के सम्बन्ध में ‘ ऋग्वेद ’ में मंत्र भी मिलते हैं-

‘ बानो यज्ञं भारती तूय भेत्विडा मनुष्यदिह चैत्यंती ।

त्विषो ऋषीर्वाहीरदं स्योनं सरस्वती स्वप्सः सदंतु । ’

— (ऋग्वेद १०-११०-८)

इस प्रकार हम देखते हैं कि 'कामायनी' की रचना एक गहरे सांस्कृतिक आधार पर हुई है। प्रसाद जी ने 'कामायनी' के माध्यम से वेदों की पुनर्रचना का प्रयास नहीं किया है। उनका उद्देश्य तो अपनी वैदिक संस्कृति के स्वस्थतम तत्वों के सहारे एक ऐसी मूल्य - दृष्टि का विकास करना है जो आधुनिक सन्दर्भ में भी भारतीय मनुष्य के लिए अपनी पूरी सार्थकता रखती है। इसलिए उन्होंने बहुत से प्राचीन शब्दों का नया वर्धनीय प्रयोग किया है। उन प्रयोगों के द्वारा उन्होंने कहीं - कहीं बहुत क्रान्तिकारी ढंग से मध्यकालीन मूल्य - दृष्टि को बखीकार किया है। उदाहरण के लिए- 'काम' शब्द को लिया जा सकता है। मध्यकालीन दृष्टि में यह शब्द बहुत कमूल्यन का शिकार हुआ है। इसको गणना क्रोध, मद, लोभ आदि मनोभावों के साथ हुई है। सन्त कवियों ने अपनी दीनता और अप्राप्तता का उल्लेख करने में इनका प्रयोग किया- 'मोंसो कौन कुटिल, खल, कामी।' यहां तक कि 'गीता' में भी 'काम' को वही स्थान दिया गया है और 'काम एण क्रोध एण रजोगुण समुद्भवः' कहकर उसकी भर्त्सना की गयी ; लेकिन प्रसाद जी ने अपनी एक रचना का शीर्षक ही 'कामायनी' रखा है और वे बड़ी दृढ़ता के साथ 'ब्रह्म' सर्ग में इस बात का प्रतिपादन करते हैं कि 'काम' इस जगत् का एक मंगलमय उत्कर्षकारी भाव है-

काम मंगल से मण्डित जेय, सर्ग इच्छा का है परिणाम

जब 'काम' के विषय में प्रसाद जी ऐसा कहते हैं तो वह उस पूरी दृष्टि को अव्यक्त कर देते हैं जो 'काम' के एकांगी अर्थ से बनी हुई होती है। प्रसाद की दृष्टि में 'काम' का अर्थ वासना या कामुकता नहीं है, वह जीवन के प्रति एक गहरी स्वीकार भाव का प्रतीक है। इसलिए 'प्रसाद' शब्द के मुख से यहां तक कहा जाते हैं- 'तप नहीं केवल जीवन सत्य,' इस पंक्ति में प्रसाद ने 'तप' जैसे भारतीय संस्कृति के एक अत्यन्त महनीय शब्द को नये सन्दर्भ में परिभाषित करने का प्रयास किया है। वेदों के बाद एवं उपनिषदों के अन्तिम चरण से ही भारतीय संस्कृति में 'तप' का एक गहरा अर्थ माना गया है। पुरा जैन दर्शन इस 'तप' को अपने चिंतन में आत्मसात् किये हुए है, परन्तु प्रसाद जी 'जीवन' को 'तप' से बड़ा सत्य मानते हैं। जीवन से फलावन उन्हें स्वीकार्य नहीं, इसलिए वे त्याग, तपस्या, अनासक्ति आदि मूल्यों को नये सिरे से परिभाषित करते हैं। कामायनी में 'श्रद्धा' मनु से कहती है-

‘ कर रहा वंचित कहीं न त्याग,
तुम्हें मैं पर सुन्दर वेश । ’

इस प्रकार 'प्रसाद' जीवन के प्रति एक गहरी वासक्ति का दर्शन प्रस्तुत करते हैं और उन पुराने मूल्यवान शब्दों जैसे- तप, त्याग आदि को नये सन्दर्भ में ^{देखते} ~~केवल~~ हैं जहां वे उतने मूल्यवान नहीं रह जाते। दूसरी ओर 'काम' को वे एक नयी अर्थव्यवस्था प्रदान करते हैं।

कर्म-सिद्धान्त भी भारतीय संस्कृति का एक अत्यन्त परिचित शब्द है। 'गीता' में निष्काम कर्म के सिद्धान्त को बहुत दृढ़ता से प्रतिष्ठित किया गया है। कृष्ण ने अर्जुन से जब कर्मों से संन्यास और निष्काम कर्म की विवेचना की है तो उन्होंने बहुत स्पष्ट शब्दों में निष्काम कर्म की श्रेष्ठता का प्रतिपादन किया है। यह कर्म-सिद्धान्त उपनिषद्-काल से ही भारतीय-चिंतन में बड़े केन्द्रीय प्रसाह के रूप में चलता रहा है। प्रसाद ने इस कर्म की निष्कामता के स्थान पर उसके साथ आनन्द का तत्त्व जोड़ा है। वे कहते हैं-

‘ एक तुम, यह विस्तृत मूखण्ड

प्रकृति वैभव से भरा अंत,

कर्म का भोग, भोग का कर्म,

यही जड़ का चेतन-आनंद ।’ — (प्रज्ञा-सर्ग)

इस आनन्द का विधान उन्होंने बड़ी सरसता के साथ किया है, जिसमें जीना एक रुखी - सूखी प्रक्रिया न रहे, बल्कि एक सरस भोग-प्रक्रिया बन जाय। इसी सन्दर्भ में 'प्रज्ञा' मनु से कहती है-

‘ तपस्वी ! आकर्षण से ही न

कर सके नहीं आत्म-विस्तार ।

--

--

--

समर्पण लो- सेवा का सार,

सकल-संश्रुति का यह फलार,

आज से यह जीवन उत्सर्ग

इसी पद- तह में विगत-विकार ।

क्या, माया, ममता लो आज,

मधुरिमा लो आप विश्वास ।

हमारा हृदय-रत्न-निधि स्वच्छ

तुम्हारे लिए खुला है पास ।

बनी संसृति के मूल रहस्य,

तुम्हीं से फैली वह जेल,

विश्व-भर सौरभ से भर जाय

सुमन के खेती सुन्दर खेळ ।

— (कामायनी ' ब्रह्मा-सर्ग ')

इस प्रकार प्रसाद ने कर्म-सिद्धान्त में बानन्द के तत्त्व को स्त्री और पुरुष के सहयोग तथा स्त्री द्वारा पुरुष को क्या, माया, ममता, माधुर्य और आध विश्वास की पूँजी से सम्पन्न कर एक गूढ़ बानन्द-व्यापार बनाया है; जिसे स्वीकार कर लेने पर उन्होंने विजयिनी मानवता की कीर्ति-पताका को फहराने की परिकल्पना प्रस्तुत की ।

वास्तव में प्रसाद ने प्राचीन प्रतीकों को उनकी पूरी अर्थरता के साथ स्वीकार किया है, यद्यपि उसमें उन्होंने अपने बुद्धिवाद का समावेश भी अत्यन्त पने विवेक के साथ किया है । प्रसाद ने प्रतीक

एकं सद्भिप्रा बहुधा वदन्ति

अग्निं यमं मातरिरित्यानमाहुः ॥^१

वैदिक कृषि के उक्त प्रातिमजान-प्रसूत सत्त्यों के आधारभूत आयावाद ने प्रसूतक कवि जयशंकर 'प्रसाद' ने अपने एकेस्वरवाद और आत्मावाद (जानन्कावाद) की स्थापना की । उनके मत में-

‘ वारम्भिक वैदिक काल में प्रकृति- पूजन अथवा बहुवै उपासना के युग में ही, जब ‘ एकं सद्भिप्रा बहुधा वदन्ति ’ के अनुसार एकेस्वरवाद विकसित हो रहा था, तभी आत्मावाद की प्रतिष्ठा भी पल्लवित हुई । इन दो धाराओं के दो प्रतीक थे । एकेस्वरवाद के वरुणा और आत्मावाद के इन्द्र प्रतिनिधि माने गये । वरुणा न्यायपति राजा और विवेक पदा के वाक्ता थे । महावीर इन्द्र आत्मावाद और जानन्कावाद के प्रचारक थे ।^२

जब कामायनी में इन प्रतीकों का प्रयोग किया जाता है तो पाठक के सामने सम्पूर्ण भारतीय चिन्तन- परम्परा साक्षात् हो जाती है । ‘ कामायनी ’ के ‘ वाशा ’ में विश्वकर्म, सविता, पूषा, सोम, मरुत आदि केता किसी एक ही शासक के अधीन तथा ग्रह, नक्षत्र, विष्णु-कण आदि उसी एक का संपान तथा उसकी प्राप्ति के

१- कृष्वेद - सं० अष्ट २ अ० ३ व० २३ मंत्र ४६

२- जयशंकर प्रसाद : काव्य और कला, रहस्यवाद शीर्षक निबन्ध, पृ०-३५

लिए सिर नीचा कर मौन प्रसन्न करते हुए बिताये गये हैं जो
वागायनीकार द्वारा मान्य वैदिक एकेश्वरवाद की ओर ही संकेत
करते प्रतीत होते हैं-

“ विश्वक्ष, तविष्ठा या पूजा
सोम, मरुत, चंचल समान,
वरुणा आदि सब धूम रहे हैं
किसके शासन में उम्लान ? ”
-- -- --

“ महानील अस परम व्योम में,
अंतरिक्ष में ज्योतिर्मान,
ग्रह, नक्षत्र और विद्युत्कणा
बिखका करते - है संधान । ”
-- -- --

“ सिर नीचा कर किसी सता
सब करते स्वीकार यहां,
सदा मौन हो प्रसन्न करते
किसका, वह अस्तित्व कहां ? ”

— (वागायनी “ वाशा सर्ग ”)

प्रकृति के प्रतीकों द्वारा ईश्वर की रहस्यानुमति वेदों की
विशेषता है । दुर्द्वर्ण प्रकृति के प्रांगण में निर्द्वन्द्व विचरणा करने वाले

वैदिक कृषि ने प्रकृति के शक्ति-चिह्नों- सविता, वरुण, मरुत, पूषा आदि के बीच विराट् का साक्षात्कार कर लिया था । अतः देव-वंश-व्रती एवं 'सुर-संस्कृति' के प्रकृष्ट प्रतीक 'कामायनी' के मनु की जिज्ञासा प्रलयोपरान्त प्रकृति के अंचल में सकल वैभव-समृद्ध विराट् को हेम धौलते देख कितनी धनोभूत हो गयी है-

‘वह विराट् था हेम धौलता
नया रंग भरने को आज,
कौन ? हुआ यह प्रश्न अचानक
और कुतूहल का था राज !’

— ('कामायनी' आशा सी)

प्रसाद जी की इस विराट् की कल्पना पर महात्मा गांधी की चिन्तन-शैली का भी प्रभाव परिलक्षित होता है । 'कामायनी' के प्रणयन-काल में महात्मा गांधी राष्ट्रनायक के साथ-साथ हिन्दू धर्म के प्रतीक भी माने जाते थे । ईश्वर के विषय में उन्होंने कहा था कि-

‘वह एक अणानीय रहस्यपूर्ण सत्ता है जो समस्त मूर्तग में अनुस्यूत है । मैं उसका अनुभव करता हूँ, यद्यपि देख नहीं सकता । वह अदृष्ट सत्ता अनुभवगम्य होते हुए भी बुद्धि की परिधि के बाहर है, कारण वह उन समस्त वस्तुओं से नितान्त भिन्न है, जिन्हें मैं शक्तियों द्वारा

ग्रहण करता हूँ।^१

विराट् के विषय में 'प्रसाद' जी का ठीक यही मत है,
जिसकी पुष्टि उनकी निम्नलिखित पंक्तियाँ करती हैं-

'हे अनन्त रमणीय ! कौन तुम ?

यह मैं कैसे कह सकता,

कैसे हो ? क्या हो ? इसका तो

भार विचार न रह सकता ।

हे विराट् ! हे विश्वके ! तुम

कुछ हो, ऐसा होता मान-

मन्द्र-गम्भीर-धीर-स्वर-पुञ्ज,

यही कर रहा सागर गान ।' — (कामायनी 'बाशा जी')

प्रसाद के बानन्व्याद के सन्दर्भ में नन्ददुलारे वाजपेयी का मत उल्लेखनीय
है-

'प्रसाद' का बानन्व्याद सर्ववाद के सिद्धान्त पर स्थित है
जो वैदिक अद्वैत-सिद्धान्त भी कहा जा सकता है । यह सर्ववाद स्मृताचार्य

१- महात्मा गाँधी - हिन्दु धर्म - पृष्ठ ६४

द्वारा प्रवर्तित ज्ञात सिद्धान्त है, जिसमें माया की सत्ता भी स्वीकार की गयी है, भिन्न है। सर्ववाद प्रवृत्ति और निवृत्ति दोनों को आत्मसात् करता है जबकि शंकर का मायावाद केवल निवृत्ति पर आश्रित है।

भारतीय दर्शन की वह धारा जो वेदों में समस्त दृश्य जगत् को ब्रह्म से अभिन्न मानकर चली है, क्रमशः शैवागम ग्रंथों में प्रतिष्ठित हुई। प्रसाद जी ने शैवागम से ही इस सर्ववादमूलक आनन्दवाद को ग्रहण किया।^१ 'कामायनी' के 'काम' सर्ग में काम ने मनु को आकाशवाणी द्वारा जो शिक्षा दी है, वह उसी दार्शनिकता का संकेत करती है-

‘यह नीड़ मनोहर कृतियों का

यह विश्व-कर्म रंगस्थल है,

है परम्परा ला रही यहां

ठहरा जिसमें जितना बल है।’

सर्ववाद का लक्ष्य निवृत्ति द्वारा उतना सिद्ध नहीं होता, जितना विश्व को कर्मस्थल मानने से होता है। यह कौरा कर्म नहीं, समन्वयात्मक कर्म है। 'कामायनी' में बुद्धि, व्रद्धा और कर्म के समन्वय के साथ ही जीवन के सबसे बड़े और दुर्मेघ विरोध कर्म, इच्छा और ज्ञान के समन्वय का भी संकेत मिलता है। सत्त्व, तम और रज के त्रिगुणात्मक प्रसाह में नहीं किसी और से एकात्मता दृष्टिगोचर नहीं होती। अत्यन्त ऊंची भूमि से ये तीन गोलक अलग - अलग

१- जयशंकर प्रसाद : श्री नन्दबुलारे बाजपेयी, पृ०- ६२

दितायी देते हैं। उनका विच्छेद चिरन्तन और शाश्वत है। इच्छा या भावना रजोगुणी वृत्ति है, ज्ञान सात्विक व्यापार है, तथा कर्म तामस का परिणाम है। सृष्टि के ये तीन प्रबलतम तत्व परस्पर विच्छिन्न होकर एक - दूसरे से टूटकर अनन्त वैषम्य की सृष्टि करते हैं। इस पक्ष अर्थात् सत्य की ओर प्रसाद जो ने हमारा ध्यान वाकृष्ट किया है और स्पष्ट लिखा है-

“ ज्ञान दूर कुछ क्रिया भिन्न है,
इच्छा क्यों पूरी हो मन की,
एक-दूसरे से न मिल सके
यह विडम्बना है जीवन की ॥”

इस प्रकार प्रसाद के प्रतीकों के द्वारा भारतीय संस्कृति का पूरा गहराई से सांस्कारिक अग्राह्य संभव हो सका है। डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने ‘कामायनी’ में निहित प्रतीक और बिम्ब की रचना-प्रक्रिया पर व्यापक प्रकाश डाला है-

“ प्रश्न यह है कि अर्थ के स्तर पर रचनात्मक स्वाधीनता और स्वायत्तता काव्यकृति में विकसित कैसे होती है? अर्थ के इस संवर्ण का माध्यम हमें विशेषतः बिम्ब या भावचित्र के विधान में मिलता है। यहां पर प्रतीक और बिम्ब के अन्तर को संक्षेप में ही सही, समझना आवश्यक है। प्रतीक किसी भावस्थिति को प्रतीकित करने वाला एक शब्द होता है जैसे कमल या क्रूर, या सूर्य, जो क्रमशः स्निग्धता, कष्ट-

सहिष्णुता तथा ज्ञान के प्रतीक हैं। बिम्ब या भावचित्र की प्रक्रिया अविक संश्लिष्ट होती है। वह कई तत्वों से निर्मित होने के कारण स्थिर न रहकर गतिशील होता है और उसका प्रतीक की तरह पूर्ण स्वीकृत अर्थ नहीं होता। बिम्ब गठन की प्रक्रिया 'कामायनी' के रचना-विधान का अभिन्न अंग है और जटिल अनुभव - अर्थ-संश्लेषण को उसकी समग्रता में पकड़ने तथा व्यक्त करने का एक माध्यम है। साहित्य यदि किसी और सफ़िहत जीवन की पुनर्रचना है तो बिम्ब-विधान इस पुनर्रचना की प्रक्रिया है। काव्य जीवन को व्यक्तता प्रदान करता है और काव्य की व्यक्तता बिम्ब से निर्मित होती है। 'कामायनी' की रचना-दृष्टि, काव्य के स्तर पर सम्कालीन जीवन अनुभव में जो कुछ जोड़ सकी है वह इन बिम्ब मालाओं के ही कारण। अन्यथा यह स्पष्ट है कि उच्च स्तर के काव्य, दर्शन और विज्ञान क्षेत्र की साक्षात्कार-प्रक्रिया में अन्तर बहुत सूक्ष्म रह जाता है।^१

भारतीय वेदान्त अपने व्यापक रूप में उपनिषदों पर आधारित है। उपनिषद् एक ऐसी व्यापक सत्ता की प्रतिष्ठा करते हैं; जिसमें सृष्टि के सारे विरोध और नानात्व दूर हो जाते हैं, 'मैं' और 'तुम' का भेद मिट जाता है। 'वहं ब्रह्मास्मि' और 'तत्त्वमसि' उपनिषदों की ही स्थापनाएं हैं। केवल ब्रह्म सत्य है, जगत् का कोई

१- डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी : कामायनी का पुनर्मूल्यांकन, पृ०- २४

स्वतंत्र अस्तित्व नहीं और जीव भी ब्रह्म ही है। ये वेदान्त के तीन प्रमुख पक्ष हैं। निश्चय है यह औपनिषदिक वेदान्त भारतीय मनो-ज्ञान और चिंतन की महान् उपलब्धि है। ऐतिहासिक क्रम से इस वेदान्त की प्रसिद्धि अद्वैतवाद के रूप में हुई। शंकराचार्य ने औपनिषदिक अद्वैतवाद की नव प्रतिष्ठा की। भारतीय अद्वैत दर्शन ज्ञान-योग, भक्ति-योग और कर्म-योग के मार्गों का अवलम्बन लेता है। ज्ञान तो वेदान्त दर्शन के केन्द्र में है, किन्तु भक्ति और कर्म की निष्पत्तियाँ भी समान रूप से स्वीकृत हैं।

महाप्राण निराला भी मूलतः इसी ज्ञानमार्गी दर्शन के अनुयायी माने जाते हैं। यद्यपि वह तत्त्वतः आत्मज्ञान के अनुभवकर्ता हैं, परन्तु उनमें भावात्मकता की भी विशिष्टता रही है। 'तुम और मैं' शीर्षक कविता में उन्होंने आत्मतत्त्व और परमात्म तत्त्व के सम्बन्ध की सुन्दर भावों को दिलायी है-

‘तुम दिनकर के सर-किरणा-जाल,

मैं सरसिज की फुसकान;

तुम वनों के बीते वियोग

मैं हूँ पिछली पहचान;

तुम योग और मैं सिद्धि,

तुम हो रागानुग निश्चल तप

मैं झुबिता सरल समृद्धि।’

— अपरा

विराट् सत्ता के प्रति संकेत जहाँ उनके ज्ञानपक्ष को सूचित करते हैं, वहाँ 'मां' और 'देवि' आदि सम्बोधन मातृशक्ति का माहात्म्य प्रदर्शित करते हैं। निराला ने ज्ञान, भक्ति और कर्मयोग का समन्वय ही नहीं, उनकी एकात्मकता भी प्रतिपादित की है। ये सम्बन्ध शुद्ध ज्ञान की अभिव्यक्ति नहीं हैं, वरन् ज्ञान की काव्यानुभूति में परिणति को प्रतिबिम्बित करते हैं। 'पंचटी - प्रसंग' में राम के मुख से इसी समन्वय का आख्यान किया गया है-

भक्ति, योग, कर्म, ज्ञान एक ही हैं
 यद्यपि अधिकारियों के निकट भिन्न दोखते हैं।
 एक ही है, दूसरा नहीं है कुछ-
 दैत भाव ही है प्रेम,
 तो भी प्रिये,
 प्रेम के ही भीतर से
 प्रेम के पार जाना है।
 मुनियों ने ऋषियों के मन की गति
 सोच ली थी पहिले ही।
 इसी लिए दैतभाव-भावकों में
 भक्ति की भावना मरी-
 प्रेम के पिपासुओं को
 सेवाजन्य प्रेम का
 जो बलि ही पवित्र है,
 उपेक्ष दिया। — (पंचटी - प्रसंग)

निराला जी कर्मयोग को 'प्रेम' शब्द द्वारा अभिव्यक्त करते हैं और उसे सेवाजन्य प्रेम की अभिधा देते हैं। यह प्रेम साधारण जनो के लिए दुःसाध्य है-

'प्रेम का पयोधो तो उमड़ता है
 सदा ही निस्सीम मू पर
 प्रेम की महोर्मिमाला तोड़ देती जुड़ ठाट ।
 जिसमें संसारियों के तारे जुड़ मनोवेग
 तृण सम बह जाते हैं ।
 हाथ मलते मोगी,
 घुंक्तते हैं कलेजे उन कायरों के
 गुन- गुन प्रेम- सिंधु का
 सर्वस्व त्याग गर्जन धन ।' — (पंखटी प्रसंग)

यही प्रेम साधक को कर्म की ओर प्रवृत्त करता है। निराला का यह ज्ञान, शक्ति और कर्म सम्बन्धी भारतीय वेदान्त की शिक्षा के अतिशय अनुरूप है। कुछ लोग निराला को स्वामी विवेकानन्द के नव्य वेदान्त का अनुयायी मात्र मानते हैं, किन्तु उनकी जीवन-चेतना केवल बाध्यात्मिक भूमिका में सीमित न रहकर पूर्णतः मानवतावादी और मानववादी हो गयी है।

कर्म की तात्त्विकता के सम्बन्ध में निराला को विशेष विश्वास था। उनकी 'विकास' शीर्षक कविता में उनकी यह धारणा निरावृत्त होकर अभिव्यक्त हुई है। ^{नैकर्म्य} नैकर्म्य की प्रचारक दार्शनिकता में

कर्म मात्र बन्धनकारक है, परन्तु निराला जी कहते हैं-

‘ देखा दुखी एक निज माई
दुख की छाया पड़ी हृदय में भरी,
फट उमड़ वेदना बायी ।

-- -- --

उसकी कृ- मरी आँखों पर भरी करुणांचल का स्पर्श करता मेरी प्राप्ति
अनन्त, किन्तु तो भी मैं नहीं विमर्ष;

घुटता है यर्ष्या अधिवास,

किन्तु फिर भी न मुझ कुछ बात ।’ — (अधिवास)

‘ योग ’ भारतीय संस्कृति का एक महनीय शब्द है जिसकी
महत्ता गीताकार ने भी प्रतिपादित की है । विवेकानन्द के वेदान्त
में ‘ इस ब्रह्म तत्त्व की अनुमति का एक मार्ग योग है ’ कहकर उसे
प्रतिष्ठित किया गया है । ‘ योग ’ का समर्थन निराला जी ने
‘ पंचवटी - प्रसंग ’ में राम के मुख से कराया है-

‘ जाती जिज्ञासा जिज्ञासु के मस्तिष्क में जब-
भ्रम से जब भागने की इच्छा तब होती है-

-- -- --

जागता है जीव तब,

योग सीखता है वह योगियों के साथ रह,

स्थूल से वह सूक्ष्म, सूक्ष्मातिसूक्ष्म हो जाता; ’

— (पंचवटी - प्रसंग)

योग की साधनारं आत्म में ही परमात्म तत्व को देने की किसी वैयक्तिक उपलब्धि के लिए नहीं, वरन् मानव आत्मा को अनेक-शक्ति प्रदान करने के लिए काम में लायी गयी हैं। यही साधना 'राम की शक्ति-पूजा' में धीरे निराशा की परिस्थिति में राम को अनेक शक्ति देती और उनकी विजय का कारण बनती है-

‘ बोले विश्वस्त कंठ से जाम्बवान-’ रघुवर,
विचलित होने का नश्वर देखा मैं कारण,
हे पुरुष-सिंह, तुम भी यह शक्ति करो धारण,
आराधन का दृढ़ आराधन से वो उग्र,
तुम वरों विजय संयत प्राणों से प्राणों पर; ’

— (राम की शक्ति-पूजा)

आयुषादी लाव्यभाषा में निहित नास्तिकता के दार्शनिक निराशा की एक सशक्त रचना 'राम की शक्ति-पूजा' की विवेचना अति आवश्यक है। 'राम की शक्ति-पूजा' का कथानक परम्परागत राम कथा एवं कवि की कल्पना का एक वस्तुतः संयोग है। राम के मन में वाणारी युद्ध की विभीषिका उपस्थित है। वह रावण की अप्रतिष्ठा शक्ति को देखकर चिंतित और निराश है। अपने सहयोगियों की सलाह पर वह शक्ति-साधना का अनुष्ठान करते हैं। इस पूजा के अनुक्रम में उन्हें एक बार फिर हताश होना पड़ता है जबकि गणना में एक कमल-पुष्प की कमी रह जाती है। पुष्प के बट्टे में बाँस चढ़ाने के विचार से संयुक्त होकर वे ज्योंही अपनी एक बाँस निकालने

के लिए उधत होते हैं, मां कुर्मां फ़ाट होती हैं और उन्हें विजय का वाश्वासन देती हैं। सांस्कृतिक पृष्ठभूमि पर रचित इस लघु वास्थान को कवि ने एक सशक्त काव्यभाषा प्रदान की है।

‘राम की शक्ति- पूजा’ की काव्यभाषा पर प्रकाश डालते हुए डा० रेखा ने लिखा है:

‘राम की शक्ति- पूजा’ (१९३६) में मानव की अस्तित्वगत छटपटाहट और उससे उबरने के लिए उनकी सक्रिय संकल्प-शक्ति को उद्घाटित करते हुए निराला की काव्यभाषा ने जहाँ खड़ीबोली हिन्दी के इतिहास में निजी मौलिक प्रकृति तथा अप्रतिहत तामता के अविस्मरणीय आयामों को विकसित किया, वहाँ भाषा को भावों की वाहिका के रूप में एक गौण स्थान देने वाली सूक्ष्म संवेदन से रहित समोदा- दृष्टि का प्रत्याख्यान भी किया।^१

यहाँ पर डा० रेखा ने यह स्पष्ट कर दिया है कि निराला की काव्यभाषा खड़ीबोली के हिन्दी साहित्य की धिसी - पिटी लीक से छटकर एक मौलिक रूप में प्रतिस्थापित हुई है। इसी बृंखला में निराला ने काव्यभाषा के सांस्कृतिक आयामों को भी विकसित किया है। राम और रावण के पौराणिक वास्थान को कवि के सर्वश्रेष्ठ शिल्प ने अस्तित्व की टकराहट और उससे व्यक्तित्व के उत्थान होने की दिशा में जैसे मोड़ दिया है, वह चेतना के इतिहास को विस्तार

१- डा० रेखा रेखा : निराला की कवितारं और काव्यभाषा, पृ०-६९६

देता है। निराला की ओजस्वी भाषा, अपने परिपक्व गठन के बल पर तुलसीदास के भगवत् स्वरूप राम को नितान्त मानवीय बना देती है और यह बाधा, पराजय, बाधा आदि की संश्लिष्ट अनुभूतियों की टकराव और उनके उत्तीर्ण होने का प्रयास करती हुई राम की अदम्य जिजीविषा है, जो उन्हें 'मानस' के राम से अधिक विराट् स्वरूप प्रदान करती है। 'राम की शक्ति- पूजा' पर दृष्टि डालते हुए डा० रामविलास शर्मा ने लिखा है-

'राम की शक्ति- पूजा' वैसी नाटकीयता निराला जी की और किसी भी कविता में नहीं। यहां उन्होंने अपने जीवन की अनुभूति, निराशा, पराजय, तंगी और विजय-वाप्स को नाटकीय रूप दिया है। आकाश और समुद्र के सम्मिलित गहन में राम का व्यक्तित्व कुछ वाष्प को मानो ली जाता है। यह क्रियाशील तमोगुण जीवन की परिस्थितियों हैं जिन्हें परास्त करने के लिए राम सदा साधनों की खोज करते रहे हैं। राम शक्ति की साधना करते हैं। यह साधना और भी महत्वपूर्ण हो उठती है जब हम उस चित्र का स्मरण करते हैं जहां राम समुद्र के किनारे अंधे में अकेले बैठे हैं, सिर पर एक मशाल जल रही है और समुद्र के गरजने के साथ राक्षस का उन्मत्त वृट्टहास सुनायी देता है। यह राम तुलसीदास के मर्यादा पुरुषोत्तम नहीं हैं। इनमें ब्रह्म की पूर्णता के बड़े मनुष्य की अपूर्णता है। वह वहीर हो जाते हैं, सीता की स्मृति से मोहित हो जाते हैं, आंखों से आंसू भी गिरने लगते हैं, इसीलिए शक्ति की साधना इतनी महत्वपूर्ण है। राम के रूप में

कवि ने जीवन की परिस्थितियों को एक बार फिर चुनौती दी है। उसके नायक युद्ध के लिए फिर तैयार होते हैं। लेकिन यह महाशक्ति एक ऐसी शक्ति है। शक्ति का आकर राम का हाथ फकड़ना एक मनोमुग्धकारी चमत्कार मात्र है। राम के संघर्ष का चित्र जितना प्रभावशाली है, उतना उनकी विजय का नहीं। कवि के जीवन में संघर्ष ही सत्य रूप में आया है। विजय की कामना अपूर्ण रही है^१। कविता का प्रारम्भ ही बड़े उदात्त ढंग से होता है-

रवि हुआ बस्त; ज्योति के पत्र पर लिखा अमर
रह गया राम- रावण का अपराजेय समर
बाज का, ----- ।^१

— (राम की शक्ति - पूजा)

अपराजेय समर के वर्णन से मध्य समारम्भ होने इस बात का सूचक है कि कवि व्यापक एवं गहन संवेदना को लेकर आगे बढ़ रहा है। प्रारम्भ से ही कवि की दृष्टि भाव और भाषा के समतोलन पर रखी है, जिसकी पुष्टि 'रवि हुआ बस्त' द्वारा होती है। 'रवि हुआ बस्त' - मानों राम - सूर्यमंथी राम - की पराजय को स्वर देता है; किन्तु कविता के मध्य में 'निशि हुई विगत, नम के ललाट पर प्रथम किरण फूटी रघुनन्दन के दृग महिमा- ज्योति- हिरण; ' में राम की विजय की प्रखण्ड व्यंजना है जो निराशा की संरचनागत संगति के उदाहरण हैं।

१- निराशा : डा० रामविलास शर्मा, पृ०- ६७

निराला ने राम की मनःस्थिति का जो रूप प्रस्तुत किया है, वह बहुत ही मर्मस्पर्शी बन पड़ा है-

“अनिमेष-राम-विश्वजिद्दिव्य-शर-भंग-भाव,—
विद्वांग-बद्ध-कोदण्ड-मुष्टि-सर-रुधिर-प्राव,”

जिसमें राम का परम्परागत सर्वशक्तिमान रूप मनोवैज्ञानिक सत्य के आगे वीभल हो गया है। राम का जो अलंकार रूप प्रस्तुत किया गया है वह आधुनिक संवेदना के निकट जाने में काफी सक्षम है। निराला ने तुलसीदास के भगवत् स्वरूप राम को अत्यन्त मानवीय स्तर पर लाकर प्रस्तुत किया है। अन्यथा तुलसीदास के राम का स्वरूप तो कुछ और ही है-

“रहि मंह रघुपति-नाम उदारा । अति पावन पुरान गुति सारा
मंगल भवन अमंगल हारी । उमा सहित जेहि जप्त पुरारी ॥”

—(रामचरितमानस)

निराला के अनेक प्रयोगों में सांस्कृतिक सन्धर्म विशदता से निहित है। राम की विजय-भावना :

“सिहरा तन, काण मर मूला मन, लहरा समस्त,
हर धनुर्मा को पुनारि ज्यों उठा हस्त,
फूटी स्मिति सीता-ध्यान-लीन राम के अघर,
फिर विश्व-विजय-भावना हृदय में बायी मर,”

— (राम की शक्ति-पूजा)

उपर्युक्त पंक्तियाँ सीता की 'कुमारिका-हवि' की स्मृति से राम के द्विधाग्रस्त मानस में उत्पन्न हुई हैं, किन्तु अति विराट्-शक्ति किस प्रकार उसे मलिन कर देती है-

फिर देखी सीमा-मूर्ति, बाज रण देखी जो
बाञ्छादित किये हुए सम्मुख सम्यक् नम को,
ज्योतिर्मय अस्त्र सकल बुझ-बुझकर हुए क्षीण,
या महानिलय उस तन में क्षण में हुए लीन;
लख शंकाकुल हो गये अतुल-बल शेष-शयन,
खिंच गये कूर्चों में सीता के राममय नयन;

— (राम की शक्ति-पूजा)

यही के इस विराट् और प्रखण्ड रूप को प्रस्तुत कर निराळा जी ने पुराकाळ से आ रही बादि-शक्ति की महत्ता प्रतिपादित की है, जिसके समक्ष 'अतुल-बल शेष-शयन' राम भी शंकाकुल हो उठते हैं। 'खिंच गये कूर्चों में सीता के राममय नयन' में सांस्कृतिक सन्दर्भ की विशदता निहित है। वहाँ पर 'राम मय नयन' भारतीय नारी की निष्ठा, साधना, समर्पण और स्नेह को ध्वनित करता है। इसी प्रसंग में निराळा की निम्नलिखित पंक्तियाँ उद्धृत की जा सकती हैं जिनमें 'पूजित' शब्द का प्रयोग सांस्कृतिक वायाम को बल देता है-

उस अरण्य में-बेठी प्रिया - अक्षर
कितने पूजित दिन अब तक हैं व्यर्थ-

— (बाबल-राम)

निराला ने राम के अनन्य सेवक हनुमान द्वारा राम के ब्रह्मत्व की जो परिकल्पना कवाई है, वह निराला की भारतीय संस्कृति एवं चिन्तन के प्रति अत्यन्त सज्जता का ही चोतक है-

‘ बड़े भारति देखते राम-चरणारविन्द-

यु ‘ अस्ति- नास्ति ‘ के राम-रूप गुण-गण- अनन्य,

सावना- मध्य मी साम्य- वाम- कर दक्षिण- पद,

दक्षिण- कर- तल पर वाम चरण, कप्पिर गङ्गद्

पा सत्य, सच्चिदानन्द रूप, विश्राम - धाम,

जपते समकित अवपा विभक्त हो राम - नाम ।’

—(राम की शक्ति- पूजा)

यहां द्वितीय पंक्ति में ‘ अस्ति - नास्ति ‘ के प्रयोग द्वारा कवि ने औपनिषदिक सत्य को प्रतिपादित किया है । दूसरी तरफ ‘ पा सत्य, सच्चिदानन्द रूप ‘ भी ‘ सत्यं ज्ञानं सच्चिदानन्द रूपं (शुक्ल रहस्योपनिषद्) के प्रभाव का बोध कराता है । ‘ जपते समकित अवपा विभक्त हो राम- नाम ‘ में कवि ने महाबली हनुमान द्वारा राम की शक्ति के द्वारा व्यक्ति के सर्वस्व में नाम के माहात्म्य का प्रतिपादन किया है । इस प्रकार उनकी काव्यभाषा पर प्राचीन संस्कृति की विशिष्ट छाप है, जिसकी परिपुष्टि निम्नलिखित पंक्तियों से हो सकती है-

ॐ वस्य जानन्ती नाम चिद्विबक्तन् महस्ते ।

विष्णो सुमति भवामहे ॐ तत्सत । १

इस प्रकार हम देखते हैं कि कवि ने 'राम की शक्ति-पूजा' में काव्यभाषा का एक नया सांस्कृतिक आयाम पूर्णतया विकसित किया है । राम की शक्ति-पूजा की भाषा के सन्दर्भ में श्री दुधनाथ सिंह के विचार इस प्रकार हैं-

--- विवरण की भाषा से निजात पाने या उस पर काबू पाने के लिए आयावादी कवि शब्द के भीतर ही लयात्मक दृश्य या अव्य बिम्बों की सृष्टि करता था । शब्द के लयात्मक बिम्बों का ही उपयोग निराला ने 'राम की शक्ति-पूजा' में करके उसके विवरण की सपाटता को फीना किया है । २

इस सन्दर्भ में उनकी एक अन्य सशक्त रचना 'तुलसीदास' का मूल्यांकन भी अपेक्षाणीय है । 'तुलसीदास' में कवि ने भाषा के अमिजात संस्कार को अपने गहन सर्वनात्मकता के कल पर निहारने का हर संभव प्रयास किया है । इसका कथानक तुलसीदास के सन्दर्भ में प्रचलित इस लोकाप्ताद पर आधारित है कि एक बार तुलसीदास अपनी पत्नी के माथे चढ़े जाने पर मुँह पर खार होकर बाधीरात को यमुना पार उससे मिलने ससुराल पहुँच गये थे । जहाँ पर रस्सी के प्रेम में साँप को फँककर ऊपर चढ़े थे । इसी लोकाप्ताद पर ही निराला ने

१- ऋग्वेद- १ । ५ । ६ । ३

२- दुधनाथ सिंह : निराला : आत्महन्ता वास्था, पृ०- १५६

अपनी सर्जनात्मकता के सहारे एक सुन्दर काव्य की रचना की है।

मध्यकाल का सामाजिक पतन इस कथा की पृष्ठभूमि है। मूल चित्र गोस्वामी तुलसीदास के अन्तर्द्वन्द्व का है। प्रारम्भ के दस बंधों में तुलसीदास ने मुसलमानों के आगमन के समय की भारतीय राजनीतिक स्थिति का उल्लेख किया है और अन्त में तुलसीदास के व्यक्तित्व का चित्र ही मुखर होकर उभरा है। इसकी मूल समस्या पतनोन्मुख संस्कृति की सुरक्षा की है। इस सन्दर्भ में रेखा खरे ने लिखा है :

‘ मध्यकालीन विघटित संस्कृति में हनुमान्मुख मानव-मूल्यों की विडम्बना पर कवि ने गहरी दृष्टि डाली है। इस सन्दर्भ में गोस्वामी तुलसीदास और उनकी पत्नी रत्नावली की लोक-प्रचलित कथा का प्रस्तुतीकरण केवल माध्यम भर है। मूल वस्तु विराट् सांस्कृतिक प्रश्न है, जिसकी अन्तर्ग जटिलता को फलने के लिए कवि ने उसी के वजन की — शायद उसे सम्पूर्णता प्रदान करने के लिए उससे भी बड़ी — जटिलता शब्दों के रूप में प्रस्तुत की है।’^१

‘ तुलसीदास ’ में कविता का प्रारम्भ ही अस्त होते हुए सांस्कृतिक सूर्य के कलात्मक चित्र के साथ होता है। यद्यपि इसकी पृष्ठभूमि मध्यकालीन भारत की है, जब मुसलमानों के आक्रमण से परामृत देश जर्जर हो गया था, किन्तु काव्यभाषा की उन्मुखत प्रकृति के कारण

यह सांस्कृतिक ह्रास सार्वभौम स्तर पर गृहीत हो सकता है। इस विघटित संस्कृति के रूप को शब्दों में डालते हुए कवि ने शब्दों की विशिष्ट संयोजना की है-

भारत के नम का प्रभापूर्य
 शी तलच्छाय सांस्कृतिक सूर्य
 वस्तुमिक्त बाज रे- तमस्तूर्य दिङ्मंजुल;
 उर के बासन पर शिरस्त्राण
 शासन करते हैं मुसलमान,
 है उर्मि कल, निश्चलत्प्राण पर शतवल ।

— (तुलसीदास)

यहां पर प्रयुक्त एक-एक शब्द संस्कृतिवेत्ता कवि की बान्तरिक प्रक्रिया का प्रतिफलन है। भारत का वर्ण है प्रकाश-सम्पन्न। उस भारत का सूर्य प्रकाशमान सांस्कृतिक गौरव विलुप्त हो गया है। 'प्रभापूर्य' और 'शी तलच्छाय' सांस्कृतिक सूर्य के दो विशेषण हैं। 'तमस्तूर्य दिङ्मंजुल' का प्रयोग करके कवि ने चतुर्दिक् व्याप्त बंधकार को अत्यन्त सूक्ष्म स्तर पर लाकर चित्रित किया है। भाषा की मुक्ति का प्रयास निराशा की रचनाओं में सर्वत्र देखा जा सकता है। वे भाषा की सर्वनात्मकता शब्द में न मानकर शब्द-प्रयोग में मानते हैं। यहां पर 'तमस्तूर्य' का प्रयोग उल्लेखनीय है। इसी प्रकार 'निश्चलत्प्राण पर शतवल' का प्रयोग भी सामिप्राय है। सूर्यास्त होने पर कमल का मुरझाना स्वाभाविक है तथा संस्कृति के विघटित होने पर सही मायने में

स्वस्थ जीवन की कल्पना भी दुष्कर है। नवीन सन्दर्भ में प्रयुक्त किये जाने पर एक सामान्य शब्द भी व्यर्थ की कितनी विस्तृत व्याख्यान उद्भूत कर सकता है- 'शतदल' का सबसे उत्तम उदाहरण है।

इसी प्रकार सांस्कृतिक सन्ध्या की सर्वव्यापी सत्ता को निराला एक बन्धु विराट् अप्रस्तुत द्वारा मूर्तिमंत करते हैं-

‘ शत- शत बन्धों का सान्ध्य- काल

यह आकुंचित धू कुटिल माल

झाया बम्बर पर जलद- जाल ज्यों दुस्तर ’

— (तुलसी दास)

देश के सांस्कृतिक पतन से खिन्न कवि का हृदय आकाश पर झार हुए 'दुस्तर जलद- जाल' से सांस्कृतिक- सन्ध्या को उपमिष्ट करता है।

भारत के मावी कवि से आत्मिक स्तर पर जुड़कर प्रकृति के बड़ पदार्थ अपनी वेदना- सुदम स्तर पर संस्कृति की समस्या- को यों प्रस्तुत करते हैं-

‘ कहता प्रतिजड़, ‘ जंगम जीवन ।

मूले थे अब तक बन्धु प्रमत्त

यह हताश्वास मन मार श्वास भर बहता;

तुम रहे झोड़ गृह भरे कवि,

देखो यह धूलि- धूसरित ब्रवि,

झाया इस पर केवल बड़ रवि खर बहता ।’ — (तुलसी दास)

काव्य के अन्तिम चरण में कवि का मानस क्रमशः दूर से दूरतर तथा दूरतम स्तर में प्रवेश करता ही जाता है। मन को इस ऊर्ध्व उड़ान में तुलसीदास तत्कालीन भारतीय संस्कृति का वास्तविक आभास पा जाते हैं। पराधीन भारतीय मानस का सही चित्रांकन निम्नलिखित छन्द में हुआ है-

“ बंध मिन्न- मिन्न भावों के दल

बुझ से बुझतर हुए विकल ।

पूजा में भी प्रतिरोध - बनल है जलता,

हो रहा मस्म अपना जीवन,

चेतनाहीन फिर भी चेतन

अपने ही मन को यों प्रतिमन है झलता ।”

— (तुलसीदास)

इस प्रकार ‘ तुलसीदास ’ में कवि ने सांस्कृतिकता को ध्यान में रखते हुए भाषा एवं भाव का बर्णन समन्वय स्थापित किया है। निराळा की सांस्कृतिक दृष्टि के सन्दर्भ में डा० रामरतन मटनागर ने लिखा है-

“ निराळा के साहित्यिक मूल्यांकन में सांस्कृतिक दृष्टि की उपेक्षा नहीं की जा सकती ।”^१ इस सन्दर्भ में दुधनाथ सिंह के विचार इस प्रकार हैं-

“ तुलसी के लोक-आख्यान को सुरक्षित रखने के लिए कवि ने

भाषा-बन्ध की इस पुरातन नवीनता, या नवीनीकृत पुरातनता का सहारा लिया है। इसलिए 'तुलसीदास' कविता के भूमिका-लेखक का यह मत उचित नहीं जान पड़ता कि 'यहां रहस्यवाद से सम्बन्ध रखने वाली भावना का विश्लेषण करना ही कवि का दृष्ट रहस्य है।' कवि का दृष्ट तो रचनात्मकता की मनोवैज्ञानिक व्याख्या है। भाषा का यह तत्त्व, किन्तु कुछ-कुछ दार्शनिक रहस्यमय शब्दावली का उपयोग तो लोक-वाक्यान् और तुलसी के उत्कृष्ट-वर्ण को एकता में रखने के लिए किया गया है। इसी लिए मन की इस ऊर्ध्वगामिता में भी तुलसी 'देश की राखुस्त-बाधा' को देखना मूलते नहीं। उनका जीवन इस जन-वेदना से मस्मसात हो रहा है। वे धीरे-धीरे जीवन के व्यापक-विराट् अनुभव को उसी तरह अपनी रचना के लिए संचित करते हैं, जैसे कृतु के प्रभाव को कोई पेड़। वह उसी तरह अपनी सन्तर् को धीरे-धीरे समृद्ध और पूर्ण करते जाते हैं। उन्हें शोष-स्वास, मूक-पशुओं की तरह स्वर्णों के ग्रास-शूद्रों की यातना की तीखी अनुभूति होती है।^१

१- दुधनाथ सिंह : निराशा वाक्यहन्ता वाक्या, पृ०-१६३

चतुर्थ अध्याय

झायावादी काव्यभाषा की सर्वनात्मक निष्पत्ति

(प्रसाद, निराला, पंत, महादेवी)

झायावादी काव्य की भाषा अपने पूर्ववर्ती युग की काव्यभाषा से ठीक अर्थों में भिन्न है। इसकी व्यंजना-शक्ति, इसमें प्रयोग किये गये प्रतीक और बिम्ब तथा सबसे अधिक भाषा और शब्दों के सर्वनात्मक प्रयोग की आकांक्षा झायावादी काव्यभाषा को एक सर्वथा नया घरातल प्रदान करती है। भाषा और शब्दों की सर्वनात्मकता को निष्पन्न करने के लिए किसी निश्चित नियम का अनुसरण नहीं किया गया है। फिर भी अपने प्रयोगों में झायावादी कवि इस बात को लेकर बराबर सतर्क हैं कि पुरानी लीकों को पीटने से सर्वनात्मकता का मार्ग प्रशस्त नहीं होता। इसी लिए वह किसी भी अनुभव को जब किसी प्रतीक या बिम्ब के सहारे रूपायित करता है, तो उसकी यह कोशिश होती है कि उसका यह रूपायन यथा-सम्भव नया और ताजा हो। यह सही है कि झायावादी कविता की भाषा में तत्सम शब्दावली का प्रयोग अधिक हुआ है विशेषकर प्रसाद और निराला की भाषा में; जिसकी वजह से भाषा में एक प्रकार की कृत्रिमता, क्लिष्टता और दुरुहता के तत्व भी आ गये हैं। इस दृष्टि से महादेवी वहाँ अधिक सख्त भाषा

का प्रयोग करती हैं और निराला ने भी अपनी बाद की कविताओं में माणा के तत्सम शब्द - प्रयोगों से बचने की कोशिश सफलतापूर्वक की है; किन्तु तत्सम प्रयोगों में भी एक ताज़गी और सर्जनात्मकता हायावादी काव्यमाणा की विशिष्ट पहचान है।

इस सन्दर्भ में प्रसाद जी के कुछ सर्जनात्मक प्रयोगों को देखा जा सकता है-

‘ तू भूल न री, फंख वन में,
जीवन के इस सुने पथ में,
वो प्यार- फुलक से मरी डुलक ।

जा चूम पुलिन के विरस बर । ’

— लहर

प्रस्तुत कविता पुरी के समुद्र तट पर लिखी गयी है। यह कविता प्रसाद जी ने लहरों को सम्बोधित करते हुए लिखी है। कवि की कल्पना है कि कमल- समूहों के बीच में लहरें सोयी हुई हैं, अतः उन लहरों को सम्बोधित करते हुए ^{कवि} कहता है कि ये लहरों ! तुम सब कमल- वन तक ही अपनी को सीमित रखकर अपनी जीवन में ^{सुनापन} रसयन मत मरो बर्यात् अपनी जीवन को नीरस मत बनाओ। पुनः कवि समुद्र के दोनों रेतौले तटों को देखकर कल्पना करता है मानो ये (दोनों तट) नायक के नीरस (सुख) होठ हों। नायिका के रूप में प्रस्तुत लहरों

से कवि नायक के सुखे होठों को चूमने का वाग्रह कर रहा है तथा उनके जीवन में जीवन्तता मर देने के लिए उन्हें उत्प्रेरित कर रहा है। 'चूम' शब्द भी साम्प्रदायिक है। 'पुलिन' को 'विरस-वधर' कहा गया है अतः लहरों द्वारा किनारे को 'झूँ' की जगह 'चूम्मा' शब्द अधिक सर्जनात्मक है।

इस कविता में कवि ने लहरों और समुद्र को लेकर एक सर्जनात्मक जायाम विकसित किया है जो कि एक सर्वथा नया प्रयोग है। 'पुलिन के विरस वधर' के रूप में प्रेमी के सुख (निराशा एवं वियोग के कारण) होठों का वर्णन करके कवि ने भाषा को नयी व्यक्तता प्रदान की है।

ऐसा ही एक दूसरा प्रयोग निम्न है:-

मेरे उस यौवन के मालती-फूल में
 छुं लोचती थी, खनी की नीली किरणें
 उसे उकसाने को- हंसाने को।
 पागल हुई मैं अपनी ही मृदु गंध से-
 कस्तूरी मृग जैसी।^१

प्रस्तुत कविता में प्रसाद जी ने गुजरात की रूपसी कम्लावती

१- लहर - प्रथम की जाया- व्यसंकर प्रसाद, पृ. २

द्वारा अपने ही यौवन के विकास का वर्णन कराया^{गया} है। यहां पर यौवन को मालती पुष्प की कली के रूप में प्रस्तुत किया गया है, जिसमें प्रीति करने के लिए रजनी की नीली किरणें छिद्र डूँड रही हैं ताकि वे कली में अन्दर प्रविष्ट होकर उसे उत्प्रेरित करें, हंसार्थ या विकसित (व्यंजना से) करें। इस प्रकार किशोरावस्था से युवावस्था की ओर बढ़ने के क्रम का वर्णन कवि ने बिल्कुल नये ढंग से किया है जिसे कवि का सर्वात्मक प्रयोग कहा जा सकता है।

फुनः कवि ने रूपसी कमलावती द्वारा यह कहवाया है कि जिस प्रकार कस्तूरी की सुगंध का दीवाना मूढ उसे पाने के लिए डूबर-उधर दौड़ता-फिरता है, जबकि वह इस तथ्य से अनभिज्ञ होता है कि कस्तूरी का अस्तित्व तो उसकी नाभि में ही है। ठीक इसी प्रकार गुजर कन्या कमलावती भी अपने सौन्दर्य बोध से सर्वथा अनभिज्ञ है जबकि वह स्वयं अत्यन्त रूपसी मानी जाती है।

यहां पर युवावस्था के सौन्दर्य का बोध कराने के लिए 'मृदुगंध' शब्द प्रयुक्त किया गया है जिसमें गहरी व्यक्तता व्यंजित होती है तथा जी माना की दृष्टि से एक नया प्रयोग है।

इसी प्रकार प्रसाद की सर्वश्रेष्ठ कृति 'कामायनी' में लोक ऐसे स्थल हैं, जहां कवि ने माना का सर्वात्मक आध्यात्म पूर्णरूपेण विकसित किया है। इस सन्दर्भ में 'बाशा खा' का यह पद लिया

जा सकता है जिसमें तब की सर्वनात्मकता के साथ ही एक सशक्त
बिम्ब का प्रयोग हुआ है-

‘ सिन्धु सेव पर घरावधू

जब तनिक संकुचित बैठी सी,

प्रलय निशा की हलचल स्मृति में,

मान किए - सी ऐंठी सी ।’

प्रस्तुत पद में कवि ने जलफ्लावन के उतरने पर सागर के बीच
से जहां - तहां उमरती हुई धरती को ऐसी नववधू के रूप में परिकल्पित
स्वं रूपायित किया है जो प्रणय-रात्रि (सुहाग रात) के प्रथम-प्रणय
की हलचल -स्मृति में संकुचित स्वं मान किए - सी बैठी हो ।

जलफ्लावन के पश्चात् पानी का स्तर नीचा हो रहा है जिससे
समुद्र के बीच में कहीं - कहीं धरती का उमार प्रकट हो रहा है जिसे
देखकर कवि कल्पना करता है, मानो वह (उमार) धरती नहीं, वरन्
नव- परिणीता- वधू है जो समुद्र की कैय्या पर थोड़े संकोच के साथ
बैठी हुई है । यहां पर ‘ संकुचित ’ शब्द का प्रयोग ‘ नववधू ’ के
सन्दर्भ में बड़ा ही सटीक है क्योंकि पुरुष के स्पर्श से सर्वथा क्षमिज्ञ
नववधू प्रथम - प्रणय के कारण स्वभावतः संकुचित रहती है । थोड़ी-
सी उमरती हुई धरती के लिए इस प्रकार का प्रयोग समुचित है

कल्पनाशील स्वं सहज है।

पुनः कवि कल्पना करता है (धरती की निश्चलता को देखकर); मानो वह नववधू प्रणय-रात्रि (सुहाग- रात) की उथल -पुथल को स्मरण करके मान किर हुए सी या थोड़ा नाराज सी बैठी है। ' सुहाग- रात ' के लिए ' प्रणय-निशा ' का प्रयोग यद्यपि असाधारण है किन्तु कवि ने अपनी प्रतिमा से एक विचित्र सादृश्य का उद्घाटन किया है। यहां पर कवि ने दो विरोधी परिस्थितियों में इस प्रकार ६ सामन्वस्य स्थापित किया है कि पाठक को विरोध महसूस ही नहीं होता। एक तरफ तो निष्प्राण, ऊबड़- साबड़ कुरूपता की प्रतिमूर्ति ' धरती ' दूसरी तरफ सौन्दर्य के उपादानों से सुसज्जित, प्रेम स्वं उमा से तरंगायित जीवन्तता स्वं सौन्दर्य की पराकाष्ठा ' नववधू, ' जिसमें तुलना की कोई गुंजाइश नहीं, लेकिन कवि की प्रतिमा ने इन्हें एक ऐसे केन्द्र- बिन्दु पर ला सड़ा किया है जहां पाठक स्वाभाविकता महसूस करता है। '

' प्रणय- निशा ' और ' सुहाग- रात ' की क्रियाएं तुलनीय हैं। जिस प्रकार प्रलय- काल में बांधी, तूफान, तोड़-फोड़, गर्जना इत्यादि की छल्ल भरी प्रक्रियाएं चलती हैं उसी प्रकार सुहाग- रात में भी प्रणय की छल्ल भरी प्रक्रियाएं सम्पन्न होती हैं जिनसे नववधू सर्वथा अमित्र होती है। इसी लिए अयमंतः इस छल्ल भरी

दौर से गुजरने के कारण वह इस स्मृति से जल्दी उबर नहीं पाती,
जिससे नाराज सी बैठी रहती है।

इस प्रकार कवि की यह परिकल्पना बड़ी ही स्वाभाविक
स्व संज्ञा है, वह भी भाषा के नये चन्दमों को प्रस्तुत करते हुए।
प्रस्तुत कविता सर्जनात्मक होने के साथ ही एक सशक्त बिम्ब उकेरती है।

‘अदा- सी’ के निम्नलिखित पद में ‘अदा’ के सौन्दर्य-
वर्णन में कवि ने भाषा का सर्जनात्मक वायाम- बिल्कुल नये प्रयोग
के साथ विकसित किया है-

‘ और देखा वह सुन्दर दृश्य

नयन का इन्द्रजाल बभिराम;

कुसुम- वैभव में लता समान

चन्द्रिका से लिपटा घनस्थाम ।’

प्रस्तुत पद में कवि ने उस समय का चित्रांकन किया है जब
प्रलयोपरान्त धूमती हुई अदा मनु का प्रथम दर्शन करती है। अदा के
वर्णन सौन्दर्य को देखकर मनु वास्तव्यान्वित हो उठते हैं और सोचने लगते
हैं कि कहीं यह मेरी बांछों का सुन्दर जादू तो नहीं है? तात्पर्य है
कि मनु अदा के सौन्दर्य की पराकाष्ठा के कारण उसकी सत्यता का
विश्वास ही नहीं कर पाते। कवि ने अदा के सौन्दर्य को व्यञ्जित

करने के लिए जिन उपादानों का प्रयोग किया है, वे इस प्रकार
 'कुसुम-वैभव में लता-समान' तथा 'चन्द्रिका से लिपटा घन
 मनु के मन में ब्रदा के लिए उस लता की परिकल्पना जागृत हो र
 जो पुष्पों से पूर्णतया लदी हुई हो, या कि ऐसे बाकल (घनस्थ)
 का चित्र उपस्थित होता था जो चांदनी द्वारा पूरी तरह से बल

'कुसुम-वैभव' से कवि का तात्पर्य ऐसे कुसुम पुंजों से है
 रंग, गंध और पराग से परिपूर्ण हो। इस प्रकार के पुष्पों के
 से ढकी हुई लता के समान कवि ने ब्रदा के रूप की परिकल्पना की
 जिसमें लता क्षिप हो जाती है और पुष्पों का हो वैभव उमर कर
 जाता है। या तो फिर कवि ऐसे घनस्थान को उपादान के रूप
 लेता है जो चांदनी द्वारा पूरी तरह से घिरा हुआ है। यहाँ
 कवि ने 'चन्द्रिका' को वस्तु का आकार दे दिया है जो कि
 स्वामाविक रूप में सुन्दर है।

इस प्रकार किसी नायिका के सौन्दर्य वर्णन के लिए कवि
 एक सर्वनात्मक रूप प्रयोग के तौर पर ^{लिपटा} किया है। इसी प्रकार 'लता'
 का ही दूसरा पद इस सन्दर्भ में प्रस्तुत है-

'लता परिधान कीच सुकुमार

कुल रहा मृदुल अवकुलता का,

खिला हो ज्यों बिजली का फूल,

मेघ-वन बीच गुलाबी रंग ॥”

प्रस्तुत कविता में प्रसाद जी ने “कामायनी” की नायिका
ब्रदा के सौन्दर्य का वर्णन किया है। कवि मनु के शब्दों में कहता है
कि ब्रदा नीला वस्त्र धारण किए हुए है जो कि पारदर्शी भी है जिससे
उसके कोमल, सुन्दर जख्मों का उमर कर सामने आते हैं जिन्हें देखकर
कवि कल्पना करता है मानों ये ब्रदा के शरीर के जख्म न होकर
बादलों के बीच खिले हुए बिजली का फूल हो।

यद्यपि कवि के कथन का एक ही उपर्युक्त अर्थ स्पष्ट होता है,
परन्तु “खिला हो ज्यों बिजली का फूल, मेघ-वन बीच गुलाबी रंग”
कहते ही पाठक के बांहों के समान बादलों के बीच चमकती हुई बिजली
तथा हरे-मरे जंगल के बीच खिले हुए ताजे लाल गुलाब के फूलों का
बिम्ब परस्पर वलयित रूप में उभर आता है। शब्दों के चुनाव में भी
कवि ने बड़ी ही सूक्ष्मता का परिचय दिया है। एक तरफ कवि
नीले वस्त्रों के बीच से चमकते हुए ब्रदा के गौर या चंपई वर्णों को प्रस्तुत
करता है, वहीं स्याम बादलों के बीच से श्वेत बिजली का कौंचता हुआ
बिम्ब उपस्थित होता है; साथ ही हरियाली के मध्य खिले हुए गुलाब
के लाल फूलों का बिम्ब भी उभर आता है। इस प्रकार कवि ने एक

साथ ही तीन बिम्बों का संश्लेषण किया है, जिसे साहित्य में संश्लिष्ट बिम्ब कहा जाता है। प्रसाद जी के बिम्ब-लोक में ऐसे संश्लिष्ट बिम्बों की संख्या सीमित होते हुए भी पर्याप्त सखन एवं प्रभाव-संयुक्त है। वर्ण-ज्ञान की दृष्टि से भी इस पद का बड़ा ही महत्व है। कवि अढ़ा के गौरवर्ण (पीला) को अधिक उभारने के लिए ' नीले ' वस्त्रों का प्रयोग करता है तथा इसकी समता के लिए कवि ने ' बादलों (श्याम) के बीच चमकती हुई बिजली (पीत) ' और ' वन (हरा) के बीच खिले हुए गुलाब के फूल (लाल) को उपमान के रूप में लिखा है। इसमें नीले-पीले, श्याम-श्वेत तथा लाल-हरी रंग परस्पर विरोधी हैं जो वर्ण विज्ञान की दृष्टि से एक दूसरे को उभारने के लिए साथ प्रयुक्त होते हैं।

अतः यह कहा जा सकता है कि कवि ने सर्वनात्मकता के साथ ही शब्दों के प्रयोग में काफी सतर्कता बरती है। गुलाब का फूल, चमकती हुई बिजली ये नायिका के लिए प्रयुक्त पुराने उपमान होते हुए भी प्रयोग में नवीनता लिए हुए हैं।

इसी प्रकार की एक अन्य पद-रचना; जिसमें माया का सर्वनात्मक प्रयोग अत्यन्त विशिष्ट है।

‘ धिर रहे थे धुंधराटे बाल

जो अलम्बित मुस के पास,

नील घन-शावक- से सुकुमार

सुधा मरने को विषु के पास ।

प्रस्तुत पद में कवि ने ब्रद्धा के घुंघराले बालों के सौन्दर्य का वर्णन किया है। कवि का कथन है कि ब्रद्धा के घुंघराले काले बाल उसके कंधों तक मुत के चारों तरफ घिरे हुए थे या लटक रहे थे; जिन्हें देखकर ऐसा लगता था मानों वे बाल, किल्ली के बाल न होकर बादलों के सुकुमार बच्चे हैं, जो चन्द्रमा से अमृत का पान करने के लिए वातुरतापूर्ण घेरे हुए हों।

यहां पर घुंघराले काले बालों के लिए 'नील-घन-शावक' का प्रयोग किया गया है। साहित्य-परम्परा में भेष की श्यामता के लिए नील वर्ण का प्रयोग होता रहा है; वतः 'घन' से पूर्व 'नील' शब्द प्रयुक्त हुआ है। 'शावक' शब्द का प्रयोग भी सामिप्राय हुआ है। इतमें जीवन-तत्त्व के साथ-साथ सम्पत्ता का भी तत्त्व है। 'शावक' शब्द कहते हैं एक उझलते, फुदकते हुए बच्चे का चित्र सामने आ जाता है जो कवि की परिकल्पना के अनुसार चन्द्रमा से अमृत-पान के लिए उसके चारों तरफ व्यग्र-सा मंडरा रहा है।

चूंकि कवि को पाठक के सामने चन्द्रमा से अमृत-पान की क्रिया का चित्र प्रस्तुत करना था जो किसी चैतन्य प्राणी द्वारा ही सम्भव है;

वतः कवि ने 'नील-घन-लण्ड' न कहकर 'नील-घन-शावक' का प्रयोग किया है; जो कि अत्यन्त कल्पनाशील है।

वैसे तो 'मृग' के लिए 'चन्द्रमा' का प्रयोग साहित्य-जगत में आदिकाल से ही होता रहा है; किन्तु उपमैय या उपमान के रूप में। आवावादी कवियों ने इस तरह के प्रयोग के लिए माणा को सर्वनात्मक रूप दिया; विशेषकर प्रसाद जी ने। एक 'शावक' शब्द के प्रयोग से ही पूरे वर्ष में जीवन्तता आ गयी है। इस प्रकार उपर्युक्त बिम्ब बड़ा ही सहज, कल्पनाशील एवं प्रयोग की नयी अवस्था से संयुक्त है।

इसी प्रकार 'कामायनी' के ही 'लज्जा' सर्ग की ये पंक्तियाँ सर्वनात्मकता की दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं:-

'कौमल किसलय के बंचल में

नन्हीं कलिका ज्याँ बिपती - सी,

गोधूली के घूमि पट में,

दीपक के स्वर में दिपती-सी।'

प्रस्तुत पद में एक बालिका के किशोरावस्था में प्रविष्ट होने पर उसके उपरते हुए सौन्दर्य का वर्णन किया गया है। कवि के कथन का तात्पर्य यह है कि लज्जा कौमल कोपौठा की बोट में एक नन्हीं कली

वैज्ञानिक तथ्यों से भी परिपूर्ण है-

^ बिखरीं कलकें ज्यों तर्कें जाल-

वह विश्व मुकुट - सा उज्ज्वलतम शशि लण्ड सदृश था स्पष्ट भाल

दो पद्म- फलाश चंपक - से दृग देते अनुराग विराग डाल

गुंजरित मधुप से मुकुल सदृश वह जानन जिसमें मरा गान

वकास्थल पर एकत्र धरे संसृति के सब विज्ञान- ज्ञान

था एक हाथ में कर्म-कलश वसुधा जीवन रस सार लिये

दूसरा विचारों के नभ में था मधुर कथ्य अलंब दिये

त्रिबली थी त्रिगुण- तरंगमयी, जालोक- वसन लिपटा बराल

चरणों में थी गति मरी ताल । ^

— इड़ा की

प्रस्तुत पद में प्रसाद जी ने बुद्धि की प्रतीक इड़ा का नख-शिशु वर्णन एक ही पद में प्रस्तुत करके अपनी कवि कुशलता का परिचय दिया है। सर्वप्रथम कवि इड़ा की बिखरी हुई कलकें का वर्णन करते हुए कहता है मानो इड़ा की कलकें, केश- शशि न होकर तर्कों का जाल हैं, जो अपनी विस्तार के कारण मस्तिष्क में समाहित नहीं हो पायीं, वतः कलकें के रूप में बाहर जाकर बिखर गयी हैं। यहां पर कवि ने वैज्ञानिकता का सहारा लिया है। चूंकि तर्क- शक्ति मस्तिष्क में ही निहित होती है और कलकें भी सिर से ही निकल कर लटकी हुई हैं,

जिन्हें देखकर कवि ने इस प्रकार की कल्पना की है। 'जाल' शब्द का प्रयोग भी साभिप्राय किया गया है। 'जाल' का स्वाभाविक गुण है फंसाना। 'बड़ा' के तर्कों के जाल ने मनु को भी फंसा ही दिया था वतः कामायनीकार ने इस शब्द का प्रयोग ही उचित समझा। पुनः कवि बड़ा के ललाट के सौन्दर्य का वर्णन करते हुए कहता है कि बड़ा का उन्नत माल विश्व मुकुट-सा उज्ज्वलतम एवं चन्द्र-लण्ड के समान सुन्दर था। उसकी दोनों बांहें कमल और फलाश (टेसू) दो प्यालों के समान हैं जिससे एक से अनुराग और दूसरे से विराग डाले जाते हैं। तात्पर्य यह कि बड़ा को देखने वाला व्यक्ति एक साथ ही अनुरक्ति और विरक्ति दोनों प्रकार के भावों से अभिभूत हो उठता है अर्थात् एक तरफ तो देखने वाला व्यक्ति उसके सौन्दर्य-पाश में बंध-सा जाता है किन्तु दूसरी तरफ बड़ा के बांहों से झलकती हुई वैराग्य की ज्योति उससे दूर छटाती है।

बड़ा के मुख सौन्दर्य का वर्णन करते हुए कवि कहता है कि वह एक ऐसी कली के समान है जिस पर मीरे गुंवार कर रहे हों (पराग के कारण) जिससे ऐसा प्रतीत होता है मानो कभी मुख से गान फूट पड़ा। बड़ा के वक्षस्थल को देखकर कवि कल्पना करता है मानों वे वक्षस्थल न होकर संसार के समस्त ज्ञान एवं विज्ञान के अक्षय मण्डार हों; अर्थात् एक में ज्ञान एवं दूसरे में विज्ञान की राशियां एकत्रित करके

रख दी गयी हैं। यहां पर कवि ने 'वक्षस्थल' जैसे श्रृंगारिक प्रतीक को ज्ञान और विज्ञान से परिपूर्ण दो कलश के रूप में प्रस्तुत कर माना स्वप्न संवेदना को सर्वनात्मक वायाम दिया है; जहां श्रृंगारिकता पृष्ठभूमि में चली जाती है।

पुनः कवि इड़ा के हाथों का वर्णन करते हुए कहता है कि इड़ा अपने एक हाथ में कर्म का कलश लिये हुए है, जो पृथ्वीवासियों के लिए जीवन-रस से मरा हुआ है तथा दूसरे हाथ से विचारों के नम को माधुर्य और निर्मयता का अवलम्बन दिये हुए है। तात्पर्य यह है कि इड़ा एक हाथ से तो संसार में रहने वाले मनुष्यों को कर्म का उपदेश देती है तथा दूसरे हाथ से प्रेम एवं निडरतापूर्वक विचारों को बहिर्व्यक्ति देने का सन्देश देती है।

क्रमशः नीचे की ओर उतरता हुआ कवि त्रिवली के सौन्दर्य का वर्णन करता है। कवि कहता है कि इड़ा की त्रिवली (नामि के पास पड़े वाले बल) की तीनों तरंगें मानों तरंग न होकर तीनों गुणों—(सत्त्वगुण, रजगुण, तमगुण) का समन्वय है क्योंकि उन छहरों को देखकर मनु किसी श्रृंगारिक भावना से बहिर्भूत नहीं होते, वरन् उन्हें तीनों गुणों का बोध होने लगता है। इस प्रकार कवि की कल्पना के अनुसार इड़ा का सम्पूर्ण शरीर बालोक (प्रकाश) के वस्त्र से लिपटा हुआ था। अर्थात् इड़ा के शरीर से मानों प्रकाश (तेज)

की किरणें फूट रही थीं । अन्ततः कवि इड़ा के चरणों के सौन्दर्य का वर्णन करता हुआ कहता है कि इड़ा के चरणों की गति ताल-युक्त थी अर्थात् उसके कदम मानो ताल की लय पर उठते थे ।

इस प्रकार कवि ने इड़ा के सौन्दर्य का वर्णन करने में नयी सर्वनात्मकता के साथ वैज्ञानिकता का भरपूर सहारा लिया है ।

नस- शिख वर्णन में जहाँ ऐतिहासिक कवियों ने ऋणादि शब्दावली का प्रयोग किया था; वहीं प्रसाद जी ने इड़ा के सौन्दर्य-वर्णन के लिए बरलीठ शब्दावली द्वारा नयी वर्णमाला प्रस्तुत करते हुए अपनी कवित्व प्रतिभा का सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत किया है ।

बायाबादी कवियों में सर्वप्रथम प्रसाद जी ने भाषा के सन्दर्भ में सर्वनात्मक बायाम विकसित करने का प्रयास किया । इसके बाद महाप्राण निराला ने इस दिशा में बहुत ही महत्वपूर्ण काम किया है । निराला ने संस्कृतनिष्ठ शब्दावली का प्रयोग करते हुए हिन्दी-भाषा को परिनिष्ठित ही नहीं किया, अपितु बन्धों के बन्धन को टुकराकर बन्द-मुक्त रचना-प्रक्रिया का प्रारम्भ किया; बन्द मुक्ति के सन्दर्भ में निराला ने स्वयं लिखा है-

“----- मृच्य की मुक्ति की तरह ही कविता की मुक्ति भी होती है । मृच्य की मुक्ति कर्मों के बन्धन से छुटकारा पाना है और

कविता की मुक्ति हृन्दों के शासन से ऊँच हो जाना है । --- मुक्त काव्य की साहित्य के लिए अनर्थकारी नहीं होता, प्रत्युत उससे साहित्य में एक स्वाधीन चेतना फैलती है--- । मुक्त हृन्द तो वह है जो हृन्द की भूमि में रहकर भी मुक्त है । --- उसका समर्थक उसका प्रवाह ही है । वही उसे हृन्द सिद्ध करता है और उसका नियम-साहित्य उसकी मुक्ति ।^१

सर्वनात्मकता की दृष्टि से निराला जी के प्रवास सर्वाधिक गहन एवं सार्थक हैं । हृन्दों का बन्धन बख्शीकार करने के बाद भी निराला की रचनाओं में रस-प्रवाह में कोई कमी नहीं हुई है क्योंकि उनकी कविता में रस का पूरा निर्वाह हुआ है । जगह-जगह बिम्बों का समुचित प्रयोग भी हुआ है । निराला की कवितारं गीतात्मक ही नहीं हैं, बल्कि उन्होंने हिन्दी में गीतों की नयी परम्परा को जन्म दिया है । सन् १९२६ के बाद वह एक नयी शैली के गीत लिखने का प्रयास करते हैं । 'गीतिका' की भूमिका में उन्होंने अपना मत इस प्रकार व्यक्त किया है- 'हिन्दी गवैयों का सम पर जाना मुझ ऐसा लगता था जैसे मगदूर लकड़ी का बोझ मुकाम पर लाकर घम्म से फेंककर निश्चिन्त हुआ ।'^२

१- परिमल की भूमिका, सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला, पृ०-

२- गीतिका की भूमिका, ,, पृ०-

इसके विपरीत उन्होंने स्वर- विस्तार के सौन्दर्य पर विशेष ध्यान रखा । इस प्रकार उन्होंने काव्य की प्रत्येक दिशा में सर्वनात्मक प्रयोग किया । यहां पर निराला के कुछ सर्वनात्मक प्रयोग उद्धृत हैं-

भारति, जय विजय को

कनक- शस्य- कमल घरे !

लंका पदतल - शतदल,

गर्जितोमि सागर- जल

घोता शुचि चरणा- युगल

स्नान कर बहु- व्यर्थ- भरे !

तरु- तृणा- वन- उता- वसन

लंका में ललित सुप्त,

गंगा ज्योतिर्लल- कणा

धवल- धार हार गले !

मुष्ट कुं हिम- तुंगार

प्राण प्रणव ओंकार,

ध्वनित दिशारं उदार,

शतमुख- शतरव- मुखरे !

-भारती - वन्दना

प्रस्तुत गीत में निराला ने मां भारती की वन्दना की है, किन्तु उनके 'भारति' सम्बोधन में मां भारती और भारतवर्ष दोनों के प्रति बिम्ब समाहित हैं। इसमें कवि ने भारत के मानचित्र को एक 'मां' का स्वरूप प्रदान किया है। कविता की प्रथम पंक्ति में ही कवि 'भारति' सम्बोधन के साथ कहता है कि मां भारती ने अपने एक हाथ में जय तथा दूसरे हाथ में विजय धारण किया है। भारतवर्ष के सन्दर्भ में 'कनक-शस्य-कमल धरे' उपयुक्त है। तात्पर्य यह है कि भारतवर्ष स्वर्ण, शस्य और कमलों से परिपूर्ण है। भारतवर्ष के नीचे अस्थित लंका को देखकर भारती के सन्दर्भ में 'शतकुल' की परिकल्पना की गयी है। चूंकि मां सरस्वती कम्लासना हैं, अतः कवि ने लंका को मां भारती के चरणों के नीचे कमल रूप में रूपायित किया है। भारतवर्ष के दोनों किनारों से टकराती हुईं 'स्वं गर्जना-सी' करती हुईं समुद्र की बधाह जलराशि को देखकर कवि कल्पना करता है, मानों वे मां भारती के दोनों चरणों का प्रतापन करती हों 'स्वं' लोक बर्षों से युक्त मंत्रों द्वारा उनका स्तनन कर रही हों।

'तल-तूण-वन-छता वसन' में कवि ने भारत मां के वानस्पतिक परिधान की हरी तिमा का अत्यन्त सन 'स्वं' सशक्त बिम्ब प्रस्तुत किया है; जिसके बांवल में लोक पुष्प-रत्न संचित हैं। ज्योतिर्मय

जल- कण से युक्त गंगा की धलधारा को देखकर कवि कल्पना करता है, मानों भारत मां अपने गले में मोतियों का हार पहने हुए हैं। यहां पर 'ज्योतिर्ल- कण में 'हार' में पिरोये हुए मुक्ता के उज्ज्वल दानों की परिकल्पना की गयी है। वन्तिम पंक्ति की 'मुट्ट मुट्ट हिम तुणार' में हिमाच्छादित पर्वत शिखरों को मां भारती के मुट्ट मुट्ट के रूप में व्यंजित किया गया है। सम्पूर्ण भारतीय वाण वाङ्मय में 'बोऽम्' ध्वनि को वादि ध्वनि माना गया है। भारती के कण्ठ से उसी 'बोऽम्' के स्वर का निनाद वाष भी दसों दिशाओं में होता रहता है। इस कल्पना में भारती को वाषा शक्ति के रूप में कल्पित किया गया है। इस प्रकार भारती - वन्दना के साथ ही भारत मां का वर्णन एक नयी व्यक्तता के साथ प्रस्तुत करके कवि ने एक गहरी सौनात्मकता का परिचय दिया है।

'बुद्धि की कली' जो सामान्य रूप से कवि की प्रथम कृति मानी जाती है, के माध्यम से हिन्दी कविता सम्प्रदाय पहली बार उन्मुक्तता का अनुभव करती है। इस कविता द्वारा हायाबादी काव्यमाणा में जुड़ती हुई नई दौर सघन नयी इवियों का सहकत साक्षात्कार भी होता है। निराला ने यहीं से हृन्द मुक्त कविता का श्रीगणेश किया; अतएव यह रचना अपना ऐतिहासिक महत्व भी रखती है। हृन्द मुक्तता के सम्बन्ध में निराला के विचार उनके अपने

ही शब्दों में द्रष्टव्य है-

“ --- हिन्दी काव्य की मुक्ति के मुझे दो उपाय मालूम दिये,
एक वर्णवृत्त में, दूसरा मात्रावृत्त में । “ जुझ की क्ली “ की वर्णवृत्त
वाली ज़मीन है । इसमें वन्त्यानुप्रास नहीं । यह गायी नहीं जा
सकती । इससे पढ़ने की कला व्यक्त होती है । इसके छन्द को मैं
मुक्त छन्द कहता हूँ । दूसरी मात्रावृत्त वाली रचनाएं “ परिमल “ के
दूसरे खण्ड में हैं । इनमें लड़ियाँ बसमान हैं पर वन्त्यानुप्रास है ।
बाधाएँ मात्रिक होने के कारण ये गायी जा सकती हैं । पर संगीत
कंजी डंग का है । इस गति को मैं मुक्त गीत कहता हूँ ।^१

“ जुझ की क्ली “ और मलय-मन के स्वच्छन्द स्वम् मांसल
मिलन का वंन कर कवि ने उन्मुक्त मानवीय प्रणय-व्यापार को
स्वर दिया है । प्रेमांकन में इस तरह का वर्णन सर्वनात्मकता से
परिपूर्ण है-

“ विजन-वन-वल्हरी पर,

बौती थी सुहान मरी-

लौह-स्वप्न-मग्न-कमल-कौमल-तनु तरुणी

जुझ की क्ली,”

१- प्रबन्ध प्रतिमा : भौरी गीत और कला, पृ०- २२१

यहां पर 'सुहाग भरी,' 'स्नेह-स्वप्न-भग्न,'
 'वमल - कौमल - तनु तरुणी' जैसे प्रयोग इस बात के धौतक हैं
 कि कवि ने ऊष्णामय मानवीय संवेदना की व्यंजना के लिए 'जुही'
 की कली 'के चित्रण का सहारा लिया है।

आगे कवि ने मलयानिल का चित्रण मुक्त-हृन्द का सशक्त
 प्रयोग करते हुए किया है—

'वासन्ती निशा थी;
 विरह विधुर प्रिया संग बौड़
 किसी दूर देश में था फन
 जिसे कहते हैं मलयानिल।'

वातकील के डों का प्रयोग— 'जिसे कहते हैं मलयानिल—
 माणा-मुक्ति के प्रसंग में उल्लेखनीय है। इस कविता का सबसे
 केन्द्रीय तत्व उसकी माणा की वेगवत्ता है।

तत्पश्चात् प्रिया से बिछुड़े हुए मलय के मन में बीते हुए दिनों
 की सुखद स्मृतियों का तूफान उठता है—

'बाई याद बिछुड़न से मिलन की वह मधुर बात,
 बाई याद चांदनी की घुली हुई बांधी रात,
 बाई याद कांता की कम्पित कमीय गात,'

इन तीन तीव्र प्रसर पंक्तियों में संयोगात्मक उत्थना की स्मृति अत्यन्त जीवन्त बन पड़ी है। यहां पर लय का वाकस्मिक परिवर्तन करके कवि ने संयोगावस्था की स्मृतिपरक संवेदना को अनुभव के घरातल पर विश्वसनीय बना दिया है। सुखद स्मृति के प्रतिक्रिया-स्वरूप मत्थानिल की सक्रियता का वर्णन कवि ने इस प्रकार किया है-

‘ फिर क्या ? फन

उफन- सर- सरित गहन- गिरि- कानन

कुंव- लता फुंनों को पारकर

पहुंचा जहां उसने की केलि

कली - खिली - साथ !

‘ फिर क्या ? ’ का प्रयोग मध्य द्वारा प्रिया के पास शीघ्रतः पहुंचने की प्रक्रिया पर बड़ा ही तीव्रगामी प्रभाव डालता है। मध्य के उस आवेगमय व्यापार को बन्धन-युक्त हृन्द में अभिव्यक्त कर पाना अत्यन्त दुष्कर होता; अतः कवि ने इसके लिए हृन्द-विहीन शैली अपनायी। हृन्द की बाँधी हुई गति मानों इस स्वच्छन्दता के प्रसर वेग को बाँधने में असमर्थ होती। भागा, हृन्द और संवेदना की परस्पर संश्लिष्ट प्रकृति के रहस्य की पहचान निराशा को प्रारम्भ से ही थी।

प्राकृतिक व्यापार को प्रणय-व्यापार में पूर्णतः रूपान्तरित कर सकना लायावादी काव्यमाणा की विशेषता है-

‘ निर्दय उस नायक ने
निष्ट निठुराई की,
कि फौकों की फड़ियाँ से
सुन्दर सुकुमार देह सारी फकफोर ढाली,
मसल दिय गौर कपोल गोल;
चाँक पड़ी युवती,
चकित चित्तन निज चारों ओर फेर,’

यह सारी प्रक्रिया मानवीकरण की ही न होकर प्रकृति और जीवन का संश्लेषण है। ‘जुही की कली’ में मुक्त हृन्द की योजना भाव-मुक्ति से सीधे जुड़ी हुई है, जिससे मल्लानिल का स्वच्छन्द प्रणय-व्यापार सहज एवं सजीव बन पड़ा है। यद्यपि ‘जुही की कली’ और ‘मल्लानिल’ प्रतीक के रूप में लिये गये हैं; किन्तु उनके द्वारा एक संश्लिष्ट बिम्ब की संरचना होती है। प्रणय और प्रकृति के अनुभव यहाँ एक-दूसरे में संश्लिष्ट हो गये हैं। ‘जुही की कली’ के सन्दर्भ में श्री दुधनाथ सिंह के विचार इस प्रकार हैं-

‘बुझी की कली’ या उस तरह की बहुत सारी कविताएँ अपनी इन्द्र-मुक्ति के बावजूद काव्य-मुक्ति के उदाहरण स्वरूप नहीं रखी जा सकतीं। वे अपने सम्पूर्ण संस्कार में शैत्यात्मक, पारम्परिक कविताएँ ही हैं और हजारों वर्षों की भारतीय कविता की वामिजातता का ही एक उदाहरण है।^१

निराला की ‘सन्ध्या-सुन्दरी’ जैसी कविताओं ने हायावादी काव्यभाषा का स्वरूप निखारने में विशेष योगदान किया है। प्रकृति हायावादी कवियों का वर्ण्य-विषय रही है। विशेषतः उनके प्रारम्भिक रचनाकाल में। प्रकृति में भी सन्ध्या के प्रति इन कवियों की विशेष रुझान रही है। हायावादी कवि ‘प्रसाद’ तथा ‘निराला’ ने सन्ध्या को वर्ण्य-विषय बनाकर अनेक कविताओं की रचना की है; जिनमें ‘मरना’ की ‘विनाद’ एवं ‘लहर’ की ‘मधुर मायसी सन्ध्या’ में जब रागारुण रवि होता वस्तु (प्रसाद) तथा ‘सन्ध्या-सुन्दरी’ एवं ‘वस्ताचल रवि झलझल’ (निराला) प्रमुख हैं। हायावादी काव्य से पूर्व भी लड़ीबोली कविता में सन्ध्या को काव्य-विषय बनाया गया है। ‘हरिबोध’ के ‘प्रिय प्रवास’ में सन्ध्या का चित्रण अनेक स्थल पर किया गया है। उदाहरणार्थ-

१- निराला : आत्महन्ता वास्था, दुष्काय सिंह, पृ०- २१२

‘ क्विस का क्वसान समीप था
 गगन था कुछ लौहित हो चला
 तरु शिखा पर थी क्व राजती
 कमलिनी - कुल- वल्लभ की प्राप्ति ।’

— प्रिय- प्रवास

निराला ने ‘ सन्ध्या- सुन्दरी ’ कविता में सान्ध्य-
 चित्रण का सौन्दर्यात्मक रूप प्रस्तुत करके भाषा के स्तर पर संश्लिष्टता
 और सर्वनात्मकता का एक सर्वथा नवीन आयाग विकसित किया है-

‘ क्विसावसान का समय
 मेमन आसमान से उतर रही है
 वह सन्ध्या- सुन्दरी परी - सी
 धीरे - धीरे - धीरे ।’

— सन्ध्या- सुन्दरी

कवि आसमान से उतरती हुई सन्ध्या को एक परी के रूप में
 व्यंजित करता है। सायंकाल का समय है, बादलों से आच्छादित
 आसमान से धीरे- धीरे सन्ध्या का एक परी के समान पृथ्वी पर
 अवतरण होता है। कवि ने ‘ धीरे - धीरे - धीरे ’ का प्रयोग
 करके वर्य में गम्भीरता एवं एक द्रुमिकता ला दिया है। यह कविता

पड़ते ही मस्तिष्क में वासमान से नीचे उतरती हुई एक नायिका का बिम्ब उभर जाता है जो कि एक बंधी हुई गति के साथ पृथ्वी पर उतर रही है।

यद्यपि 'सन्ध्या-सुन्दरी' की माणिक संरचना हायाबादी है, किन्तु यह किसी सास सौंदर्यागत नवीनता की कविता नहीं है। निराळा की रचनाओं को सौंदर्या के स्तर पर दूधनाथ सिंह ने काफी सूक्ष्म दृष्टि से परखा है-

--- माघ-सौंदर्या की उन्हीं कविताओं को मैंने काव्य-वामिजात्य से मुक्ति के प्रयास के उदाहरण रूप में अपनी अध्ययन का विषय बनाया है, जो ऐतिहासिक पहचान के इस नये मुक्त पर अपनी सौंदर्या के स्तर पर सबसे पहले मुक्त हैं— चाहे वे इन्दुानुशासन से मुक्त हों या न हों। इसी लिए मैंने कहा सौंदर्यागत मुक्ति के बावजूद माणिक-संरचना, इन्द्र और विचारगत भिन्नता के कारण निराळा की इन कविताओं में काफी वैविध्य है। अध्ययन और विश्लेषण की सुविधा के लिए इस वैविध्य को हम तीन चरित्रों पर रेखांकित कर सकते हैं :

वे कवितारं, जो विषय-वस्तु, सौंदर्या और इन्दुानुशासन से मुक्त हैं, लेकिन जिनकी माणिक-संरचना में हायाबादी शिल्प

बार ऐश्वर्यादी अभिजात शब्द-बन्ध बार-बार घुसपैठ करते हुए दिखाई देते हैं। सम्पूर्ण कविता की संरचना में यह द्वैत तथा शब्द-बन्ध की घुसपैठ सौंदर्य के घराऊ पर भी बाष्पित्य का हल्का-सा आभास कहीं-कहीं देती है। लेकिन यह आभास इतना क्षीण है कि आसानी से फकड़ में नहीं आता।^१

दूधनाथ सिंह ने 'सन्ध्या-सुन्दरी' को इसी श्रेणी की कविताओं के अन्तर्गत स्थान दिया है। हायावादी काव्य की माणिक-संरचना का प्रौढ़तम स्वरूप कवि ने सन्ध्या के व्यक्तित्व का चित्रण प्रस्तुत^{करके} किया है-

* तिमिरांचल में चंचलता का नहीं कहीं आभास

किन्तु ज़रा गम्भीर,—नहीं है उनमें हास - विलास ।

हंसता है तो केवल तारा एक

गुंथा हुआ उन धुंधराटे काले-काले बालों से,

हृदय राज्य की रानी का वह करता है अभिषेक ।*

सायंकालीन सून वातावरण को कवि ने सन्ध्या-सुन्दरी के गम्भीर स्वभाव का रूप दिया है। इस शान्त निस्तब्धता में आकाश में झेला एक तारा टिमटिमा रहा है, जिसे कवि ने सन्ध्या-सुन्दरी

के घुंघराली धनी कलकों में टंके हुए एक प्रफुल्लित फूल के रूप में व्यंजित किया है। इस प्रकार काल- विशेषण को एक नायिका के रूप में बांधने का कवि का प्रयास सफल एवं सर्जनात्मक है।

पुनः कवि सन्ध्या के अमूर्त व्यक्तित्व का निरूपण संश्लिष्ट बिम्ब के माध्यम से प्रस्तुत करता है-

“ कलसता की - सी लता

किन्तु कोमलता की वह कली

सखी नी खता के कन्धे पर डाले बांह,

झांह- सी बम्बर- पथ से चली ।”

कवि ने सन्ध्या को ऐसी लता के रूप में व्यंजित किया है, जो बालस्य का मूर्त रूप हो एवं ऐसी कली के रूप में व्यंजित किया है जो कोमलता की मूर्ति हो। सन्ध्या की सखी नी खता के द्वारा, जिसके कंधों का सहारा लेती हुई वह ज्ञाया के समान वाकाश- मार्ग से पृथ्वी पर उतरती है, कवि ने सन्ध्या के मौन को अमिव्यंजित किया है। “ सखी नी खता के कन्धे पर डाले बांह ” के विशिष्ट प्रयोग द्वारा कवि ने सन्ध्या की संयुक्तता का बोध कराया है। प्रकृति- बिम्ब एवं मानवीय बिम्ब का विलेन करके कवि ने ज्ञायावादी काव्यमाणा का सर्जनात्मक ज्ञायाम विकसित किया है। बाद में कवि रूपात्मकता से

बलग छटकर सान्ध्य-कालीन वातावरण का निर्माण करता है-

‘ नहिं बजती उसके हाथों में कोई वीणा,
नहिं होता कोई अनुराग- राग बालाप,
नूपुरों में भी रुनफुन - रुनफुन नहीं,
सिर्फ एक अव्यक्त शब्द- सा ‘चुप, चुप, चुप ‘

हे गूँज रहा सब कहीं”-कवि की उपर्युक्त पंक्तियों में

सान्ध्यकाल के शान्त एवं गम्भीर वातावरण की संकृति मिलती है।
नीरवता की वस्तु और सुदम स्थिति का अंकन ‘ चुप, चुप, चुप ‘ की
गूँज से ध्वनित किया गया है। वीणा का थम जाना, अनुराग- राग
बालाप का न होना और नूपुरों की ‘ रुनफुन ‘ ध्वनि का रुक
जाना ‘ सन्ध्या सुन्दरी ‘ के शान्त एवं साफ़ व्यक्ति का चोत्क
है। यदि कुछ श्रेण है तो- ‘ सिर्फ एक अव्यक्त शब्द- सा, ‘ चुप,
चुप, चुप ‘- जो सर्वत्र व्याप्त है। ‘ चुप, चुप, चुप ‘ का प्रयोग
सान्ध्यकालीन निस्तब्धता को और गहराई प्रदान करता है। निराशा
की रवनावी में माणा का सर्वनात्मक विकास अपनी प्रतर रूप में विद्यमान
है। दूधनाथ सिंह ने लिखा है-

“ --- सौन्दर्यगत और विषय-वस्तु की मुक्तता के बावजूद

इनकी पूरी भाषिक-संरचना आयावादी है। --- इन कविताओं में

संवेदना, विषय और इन्द्रियत मुक्ति पूरी तरह विद्यमान है और
सिर्फ भाषिक- स्तर पर उनमें पंक्तियों के बीच जगह- जगह अभिजात
शब्द- बन्ध घुसपैठ करते हुए दिखायी देते हैं ।

यहां शब्द- प्रयोग से लेकर उनकी ध्वनि, लयात्मकता और
कुछ दूर तक कथन- मंगिमा-समी कुछ में हायावादी अभिजात संस्कार
उभर कर सामने आ जाता है । जहां वही भी संवेदनागत नवीनता
के अनुकूल शब्द- बन्ध को डालने की चेष्टा की गयी है, वहीं एकाएक
पंक्तियों के बीच से भाषा का अभिजात्य एक छिड़ी लौलकर फांकी
लगता है ।^१ यहां कवि सान्ध्य-कालीन निस्तब्धता का विराट् चित्र
प्रस्तुत करता है, जिसमें हायावादी काव्यभाषा का स्वरूप स्पष्टतः
दृष्टिगोचर होता है-

‘ व्योम- फडल में- जगती तल में-

सीती शान्त सरोवर पर उस कमल-कमलिनी-दल में-

सौन्दर्य-नर्विता सरिता के बति विस्तृत वनःस्थल में-

धीर धीर नम्भीर शिखर पर हिमगिरि- ऋत- ऋत में-

उत्ताल- तरंगाघात- प्रलय-धन- गर्जन- जलधि प्रवल में-

दिशति में- जल में- नम में- अनिल- अनल में-

सिर्फ एक अव्यक्त शब्द-सा ‘ चुप, चुप, चुप ’

है गूंज रहा सब कहीं, -

१- निराळा : आत्महन्ता वास्था, दूबनाथ सिंह, पृ०- २१५

नी खता के अस्त प्रकृति- व्यापि अंकन में लय का प्रभाव बना हुआ है। सम्पूर्ण संसार में ' चुप, चुप, चुप ' की अनुगुंज परिब्याप्त है। कवि कहता है कि व्योम मण्डल और पृथ्वी पर सर्वत्र निस्तब्धता छायी हुई है। यहां तक कि प्रशांत सरोवर के मध्य प्रमुदित कमलिनी की नी खता के प्रभाव से मुरझा गयी है (क्योंकि सायंकाल होते ही कमलिनी संकुचित हो जाती है)। अपने प्रभाव- सौन्दर्य के गर्व में चूर नदियाँ खं गम्भीर और अटल हिमगिरि की चोटियों पर भी ' चुप, चुप, चुप ' की ध्वनि गुंज रही है। ' उत्ताल - तरंगाघात- प्रलय-धन- गर्जन ' की दीर्घ और कठोर वर्ण-योजना स्तम्भ वातावरण का सशक्त चित्र निर्मित करती है। कवि त्रित्ति, जल, नम, वनिल और वल अर्थात् पूरे ब्रह्माण्ड को सिर्फ एक ही अव्यक्त ध्वनि ' चुप, चुप, चुप ' से अभिभूत बताता है जो कवि द्वारा प्रतिष्ठापित विराट् चित्र को और गरिमामय बनाता है। (क्योंकि पं-तत्व को ही कवि ने सान्ध्यकालीन नी खता से परिब्याप्त बताया है) निस्तब्धता का यह सर्वव्यापी प्रभाव अर्थ के सूक्ष्म स्तर पर सर्वत्र एक ही तत्व की व्याप्ति को व्यंजित करता है। निराला ने स्वयं एक निबन्ध में कहा है-

' काव्य में साहित्य के हृदय को दिगंत व्याप्त करने के लिए

विराट रूपों की प्रतिष्ठा करना अत्यन्त आवश्यक है ।^१

तत्सम शब्दावली प्रधान इस रचना से निराळा के पौरुष-दीप्त काव्य-व्यक्तित्व का बोध होता है । ' सन्ध्या-सुन्दरी ' में प्रयुक्त कठोर शब्दयोजना के सन्दर्भ में नन्ददुलारे बाबपेयी के विचार इस प्रकार हैं-

प्रशान्त प्रकृति के चित्रण के सन्दर्भ में इस प्रकार की प्रवण्ड ध्वनिमयी शब्दावली का प्रयोग उचित है या नहीं, यह एक उल्लेख प्रश्न है । परन्तु ऊपर उद्धृत कविता में विदादी स्वर का यह संधान वपूर्ण सामर्थ्य के साथ किया गया है, इसमें सन्देह नहीं ।^२

सर्वनात्मकता की दृष्टि से यह रचना एक प्रकारका प्रयोग है निराळा का मुक्त हृन्द सन्ध्या के विशिष्ट अनुभव को रूपाकार देने में और सहायक हुआ है । मात्र एक शब्द की गूँज-अगुंज ही इस विराट् चित्रण को प्रसर गतिशीलता व्याप्ति एवं मव्यता प्रदान करती है ।

कोमल प्रकृति के चित्रांकन के लिए प्रयुक्त प्रवण्ड ध्वनिमयी यह शब्दावली असाधारण तो है ही ; साथ ही वय की व्यापकता

१- प्रबन्ध पृष्ठ, पृष्ठ- १७२

२- कवि निराळा : नन्ददुलारे बाबपेयी, पृष्ठ- १०८

बौर प्रसरता को बनार हुए है। इस प्रकार का प्रयोग करके मानों कवि ने इस परम्परित धारणा को चुनौती दी है कि कोमल प्रकृति के चित्रांकन में कोमल शब्दावली ही सजाम हो सकती है।

अन्ततः कवि सन्ध्या से तादात्म्य का अनुभव करने लगता है-

* कवि का बड़ जाता अनुराग,

विरहाकुल कम्पीय कण्ठ से

बाप निकल पड़ता एक विहाग ।*

सन्ध्या का मौन बाधरण कवि के कण्ठ से विहाग बनकर फूटता है। इस रूप में सन्ध्या एक जीवन्त अनुभव बन जाती है। यह अंतिम क्षण, जहाँ कवि सन्ध्या में से अपना रचनात्मक उन्मोचन करता है; सौंदर्य, सर्वनात्मकता एवं वाधुनिक माधवोप का सशक्त प्रमाण है।

इसी प्रकार कवि ने अनेक ऐसी संगीत-प्रधान रचनाएं की हैं, जो सर्वनात्मकता की दृष्टि से बेवोड़ हैं। पुनर्जागरण की भावना से प्रेरित होने के कारण संस्कृतिनिष्ठ शब्दावली में रचित ऐसी कविताओं की काव्यभाषा सांस्कृतिक परिवेश और सूक्ष्म सौंदर्य से ओतप्रोत है तथा इस प्रकार दाय्यावादी काव्यभाषा की व्यंजना-दायिता को जीवन्त अनुभव के रूप में प्रस्तुत करती है। संगीत-प्रधान रचनाओं द्वारा

निराला ने यह सिद्ध कर दिया है कि खड़ी बोली में भी काव्य गुणों को जगता रखते हुए संगीत शास्त्रानुमोदित गीतों की सृष्टि सम्भव है। तत्सम शब्द प्रयोग के सशक्त समर्थक निराला ने गीत, संगीत और काव्य को एक सार्थक सर्वनात्मक सम्बन्ध दिया है। निराला गीत-काव्य की रचना के लिए ब्रजभाषा से अलग खड़ी बोली के वैशिष्ट्य के समर्थक हैं जिसका स्पष्ट संकेत उन्होंने स्वयं किया है—

‘ मैं खड़ी बोली में जिस उच्चारण संगीत के भीतर से जीवन की प्रतिष्ठा का स्वप्न देखता आया हूँ, वह ब्रजभाषा में नहीं ।’^१

जस चन्दन में उनकी कुछ रचनाएं देखी जा सकती हैं—

‘ (प्रिय) यामिनी जागी ’ गीत, संगीतात्मक लय, मौलिक स्वर-विस्तार एवं काव्यभाषा की सर्वनात्मकता से परिपूर्ण है—

‘ (प्रिय) यामिनी जागी ।

बलस पंख-दृग बरुण मुख-

तरुण-कुरागी ।’

इसमें निराला ने सच: जाग्रता प्रेसी का एक गतिशील चित्रांकन किया है। प्रिय के साथ नायिका ने देर रात तक जागरण किया है।

फलतः जागने के बाद भी उसके कमल-नयन बलसाये हुए हैं अर्थात्

रात्रि-जागरण के कारण उसके नेत्रों से खुमारी टपक रही है।

‘ (प्रिय) यामिनी जागी ’ का शब्द प्रयोग मात्र आयावादी लाघाणिकता का प्रतीक नहीं है; वरन् इससे रात्रि-जागरण का सूक्ष्म अनुभव व्यक्त होता है। ‘ यामिनी ’ अपनी सूक्ष्म और अमूर्त रूप के बावजूद रात्रि कालीन समस्त संयोग क्रियाओं को अविव्यक्त करने में पूर्णतया समर्थ हुई है। ‘ यामिनी ’ शब्द प्रयोग की भी अपनी एक सार्थकता है जो इसके अन्य अर्थों द्वारा सम्भव नहीं है।

‘ यामिनी ’- याम-प्रहर-प्रहर वाली - अर्थात् लम्बी रात। यह प्रयोग संयोग सुत की दीर्घकालीनता को भी स्वर देता है। यद्यपि प्रिय संयोग के बाद की खुमारी का वक्ता बहु प्रयुक्त अप्रस्तुत विधान पर वंक्ति है, किन्तु सुर और शब्द के अद्भुत संयोग को नकारा नहीं जा सकता। जैसा कि दूधनाथ सिंह ने लिखा है-

‘ निराशा के सम्पूर्ण अन्तःसंगीत में सुर और शब्द का अद्भुत संयोग है। उनकी भाषिक संरचना का मूलाधार यही है। उनके गीतों के शब्द-बन्ध कहीं भी शब्दार्थ को प्रधान मानकर निर्मित नहीं हुए हैं। उनमें से फूटने वाला अर्थ, जिस प्रकार अक्षर हम चमत्कृत होते हैं, परस्पर शब्दों की अन्वि-लहरियों और उनमें निहित रंग-वैविध्य से अधिक प्रकट होता है। अर्थ को स्वर का आधार देकर ही

निराला ने अपने गीतों की भाषिक संरचना तैयार की है।^१

बाग की पंक्तियों में कवि ने शैल्या से तत्काल उठी हुई प्रेसी के लुटे बालों की क्लेश शोभा का वर्णन छ्य की विशेष योजना के साथ किया है-

‘ लुटे केश क्लेश शोभा मर रहे,
पृष्ठ- ग्रीवा- बाहु- उर पर तर रहे
बादलों में धिर उपर दिनकर रहे
ज्योति की तन्वी, तड़ित—
धृति ने चामा मांगी ।’

केश के बाद ‘ क्लेश ’ का शब्द प्रयोग केवल अलंकार के लिए नहीं हुआ है; वरन् लुटे हुए केश की शब्दातीत शोभा को इस प्रयोग में बांधने की प्रक्रिया है। नायिका के लुटे हुए केश उसकी फिठ, गले, बाहुओं और कृप्य पर फैले हुए हैं, जिसमें कवि को बादलों के बीच धिरे हुए दिनकर का आभास होता है। यहां ‘ मर रहे ’ और ‘ तर रहे ’ क्रमशः सौन्दर्य की सतत गतिमान प्रक्रिया और उसके उन्मुख फेलाव को चिह्नित करते हैं। ‘ ज्योति की तन्वी, — चामा मांगी ’ में प्रेसी को अपनी क्षिति से अलौकिक कर देने वाला भाव व्यंजित

होता है। इसमें 'कामायनी' में वर्णित 'इडा' के सौन्दर्यांकन में प्रयुक्त बिम्ब 'वह नयन-महोत्सव की प्रतीक' जैसी ताजगी है।

गीत के अन्तिम वंश में शरीर साहचर्य की स्वाभाविक परिणति का भाव व्यक्त किया गया है; किन्तु सर्वनात्मक स्तर पर-

‘ हेर उर फट, फेर मुख के बाल
उस चतुर्दिक चली मन्द मराल
गेह में प्रिय स्नेह की ज्यमाल
वासना की मुक्ति, मुक्ता
त्याग में तानी ।’

इसमें प्रयुक्त 'हेर' तथा 'फेर' जैसे तद्भव शब्द-प्रयोग सर्वनात्मकता के साथ ही बना एक वलय और सख्त सौन्दर्य रखते हैं।

'गेह में प्रिय स्नेह की ज्यमाल' का प्रयोग मांगलिक सन्दर्भ से जुड़ा होने के कारण विशिष्ट व्यंजक रहता है, जिससे निराशा की सर्वनात्मकता और शब्द-पारङ्गी दृष्टि प्रकट होती है। 'वासना की मुक्ति, मुक्ता'। 'त्याग में तानी' का काव्यात्मक संयोजन भी सर्वथा नवीन है एवं सर्वनात्मक स्तर पर भाषा का विकसित वाच्य प्रस्तुत करती है।

निराशा के अनेक गीत अन्तिम की दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं।

उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत गीत को लिया जा सकता है-

‘ प्रात त्व द्वार पर,

बाया, जननि, नैश बन्ध पथ पार कर ।’

यहां निराशा को समाप्त कर कवि ने कल्पनापूर्ण निवेदन किया है। कवि ने ‘जननी’ को सम्बोधित करते हुए कहा है कि हे मां ! मैं रात्रि के अज्ञानान्धकार को पार करके प्रात होते ही तुम्हारे द्वार पर पहुंच जाया हूं ? इस बन्ध-मार्ग को पार करते समय जो भी बाधाएं आयीं, वे कवि के लिए कष्टदायी नहीं, वरन् सुख ही प्रतीत हुईं, जिसका अंकन कवि ने आगे की पंक्तियों में किया है—

‘ छौ जी उफ़ल पद, हुए उत्पन्न ज्ञात,

कण्टक चुमि, जागरण बने अवदात,

स्मृति में रहा पार करता हुआ रात

असन्न भी हूं प्रसन्न मैं प्राप्त वर — ’

यहां पाठक को प्रत्येक शब्द के साथ धीरे-धीरे आगे बढ़ने की गति का अनुभव होता है। कवि का कथन है कि मार्ग में यद्यपि धीरे धीरे पत्थरों से उलझ, किन्तु उन पत्थरों का स्पर्श कमल-पुष्प की भांति लगा। इसमें प्रयुक्त ‘उफ़ल’ ‘और’ ‘उत्पल’ ‘दोनों’ शब्द ध्वनि की दृष्टि से एक जैसे लगते हैं, किन्तु कितनी विषम व्यंजना की आत्मस्थ किये हुए हैं। शब्दों की ध्वनि पर निराशा का असाधारण

अधिकार था। निराला का मुक्त-वन्द-वाहे वाणिज्य हो वाहे
 मात्रिक—इस तरह के अनुप्रासों से सुगठित रहता है। वागे की पंक्तियों
 में कवि ने 'असन्न' तथा 'प्रसन्न' का साथ ही प्रयोग किया है
 जो संरचना की दृष्टि से समान है या कि जिनका प्रयोग अनुप्रास-योजना
 की दृष्टि से किया गया है। वास्तव में निराला में ल्य और स्वर-
 साम्य की फह इतनी गहरी है कि कविता का सारा प्रभाव ही कई
 गुना बढ़ जाता है। लता यह है कि निराला अपनी पंक्तियों को
 बार-बार गुनगुनाते रहे हैं और उसी गुनगुनाहट में से वे ल्य स्वम्
 स्वर - साम्य तथा नाद-प्रकृति की तलाश करते हैं। शब्द की
 सांगीतिक स्वम् ल्यात्मक परिणतियों के निराला निष्णात कवि हैं।

संगीत की दृष्टि से कवि का 'रुखी री यह डाल, वसन
 वासन्ती लेगी' गीत अत्यन्त महत्वपूर्ण एवं सर्वनात्मक है। इसमें
 कवि ने रुखी डाल को एक रुखी हुई नायिका के रूप में बांधा है;
 जिसने माना यह छठ-सा किया है कि वह वासन्ती वस्त्र ही धारण
 करेगी।

'रुखी री यह डाल

वसन वासन्ती लेगी।

देख, सड़ी करती तप वफ़लक,

छिरक-सी समीर-माला जप,

शैलसुता वपर्णा- कृष्णा

पल्लव- वसना बनेगी —

वसन वासन्ती लेगी ।

पूरी कविता में कवि ने प्रकृति के माध्यम से शैलसुता पार्वती का बिम्ब प्रस्तुत किया है। कवि ने पतझड़ के समय की पेड़ की एक पत्रविहीन डाली को देखकर ऐसी कल्पना की; मानो यह एक नायिका है, जो वासन्ती वस्त्र पहनने के लिए रुठी हुई है। यह रुठी हुई डाल निनिमेष दृष्टि से मानों तपस्या - सी कर रही है।

चूंकि वह डाल पत्रविहीन है; जिनका प्रयोग फलों को उठाने- गिराने के लिए किया जाता; अतः 'वफर्णा' शब्द का प्रयोग व्यत्यन्त सटीक बन पड़ा है।

जैसे कवि ने कल्पना की है कि यह डाल मां पार्वती की तरह वपर्णा- कृष्णा तपस्विनी की तरह है— पार्वती ने भगवान शंकर की प्राप्ति के लिए मात्र पर्वों पर निर्वाह करते हुए तपस्या की थी—जो पल्लवाँ (नयी डाल कोफ़ें) का ही वस्त्र धारण करेंगी। तपस्या में जप करने के लिए माछा की आवश्यकता होती है, जिसके लिए कवि ने समीर- माछा का प्रयोग किया है। यहाँ पर 'जप', 'तप', 'वपर्णा= कृष्णा', 'पल्लव- वसना' का प्रयोग करके कवि ने कविता की आन्तरिक व्यं- व्यंजना पर विशेष ध्यान रखा है। इस प्रकार

के प्रयोग इन्द्र- मुक्त कविता में प्रवाह एवं लय की गति बनाए रखने में सहायक होते हैं ।

बाण की पंक्तियों में कवि ने एक और कल्पना की है जो सर्वनात्मक दृष्टि से प्रभावशाली है-

हार गले पहना फूलों का,
 कृतुपति एकल सुकृत फूलों का
 स्नेह सरस मर फेरा उर - सर,
 स्मर हर को वरीणी -
 वसन वासन्ती लीनी ।

वसन्त कृतु के आगमन पर सभी पेड़ - पौधे फूलों से अलंकृत हो उठते हैं, अतः यह डाली भी नयी - नयी कोफलों और फूलों से लद जायेगी ; इस भाव की व्यंजना के लिए कवि ने कुछ इस प्रकार की कल्पना की है कि कृतुपति वसन्त की इस तपस्या-लीन नायिका के गले में फूलों का हार सजायेगा तथा इसके हुक्य-सरोवर को स्नेह-रस से सराबोर कर फेरा और तब यह सभी - संवरी पार्वती मगवान शिव का वर्णन करेगी ।

बाण की पंक्तियों में निराला ने रहस्यात्मक और दार्शनिक बिम्ब के सहारे निबल को बहिर्व्यक्ति की है, जो सर्वनात्मक दृष्टि

से अत्यन्त महत्वपूर्ण है-

‘ मधुरत में रत वधू मधुर फल
देगी जग को स्वाद- तोष- दल,
गरलामृत शिव बाशुतोष- कल
विश्व सकल नेगी —
वसन वासन्ती लेगी ।’

यहां कवि ने पार्वती के मातृत्व का बोध कराया है।

इस प्रकार पार्वती की तपस्या से लेकर उसके पुत्रत्व होने तक का सम्पूर्ण विकास एक रूढ़ि ढाल के माध्यम से प्रस्तुत किया गया है, जिससे काव्यभाषा का सर्वनात्मक वाच्य विकसित होता है। प्रणय की भारतीय परिकल्पना, जिसमें त्याग और तपस्या की विशेष प्रतिष्ठा है, पार्वती के रूप में अत्यन्त सटीक ढंग से उद्घाटित की गयी है।

निराला ने अपनी काव्य-रचनाओं में संगीत के लय और ताल का विशेष ध्यान रखा है। अनेक संगीत रचनाएं ऐसी हैं जिनका शब्द एक लय के साथ बाने बढ़ता है। सर्वनात्मकता की दृष्टि से इस प्रकार के गीत अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। उनका ‘स्मरण करते’ गीत इसी प्रकार का एक सफलतम प्रयोग है-

प्राण- धन को स्मरण करते

नयन मरते - नयन मरते ।

स्नेह बोल प्रीत,

सिन्धु दूर, शशिप्रभा- दृग

ज्यु- ज्योत्स्ना- प्रीत ।

मेघमाला सजल- नयना

सुहृद उपवन पर उतरते ।

यहां निराला ने एक कियोगिनी नायिका का चित्रण किया है जो समुद्र पार गये हुए अपने प्रियतम की याद में बांसू बहा रही है । 'नयन मरते - नयन मरते' पड़ते हैं पाठक के समक्ष नेत्रों से मर-मर कर गिरते हुए बांसुर्बा का चित्र आयास उभर आता है । 'सिन्धु-दूर' प्रयोग अपने आपमें कितना सर्वनात्मक है । प्रिय की सागर पार की स्थिति को कवि ने इस प्रकार व्यक्त किया है, मानो उसकी दूरी की माप 'सिन्धु' के अपरिमित विस्तार से कर रहा हो ।

बागी 'शशिप्रभा- दृग' 'ज्यु- ज्योत्स्ना- प्रीत' में भी उसी वर्णमयी कल्पना का प्रयोग हुआ है, विशेषकर जो इवियां इन प्रयोगों द्वारा निर्मित हुई हैं, वे अत्यन्त प्रावशाली हैं । आयावासी काव्यभाषा की एक प्रमुख विशेषता जैदना की अभिव्यक्ति है । किसी

कवि की खेदना की पहचान उसके तत्सम - तद्भव शब्द प्रयोगों से नहीं की जा सकती, जब तक कि उन शब्दों से कवि की संसक्ति, उसकी जन - साधारण के प्रति जागरूकता न अभिव्यंजित होती हो। 'तोड़ती - पत्थर' कविता कवि की यथार्थ के प्रति जागरूकता की ही परिचायक है। इस कविता में मानवीय दैन्य का ऐसा सख्त और निरङ्कुल स्पन्दन है जो अपना शस्त्री नहीं रखता। इस कविता की मूल विशेषता उसमें निहित विपन्नता और सम्पन्नता का विपरीत भाव है, जिसे माणिक संरचना रूपायित करती है। वैज्ञान्य की भावना प्रारम्भिक पंक्तियों से ही व्यंजित हो रही है-

‘ नहीं हायादार

पेड़ वह जिसके तले बैठी हुई स्वीकार;

श्याम तन, भर बंधा यौवन,

नत- नयन, प्रिय- कर्म- रत मन,

गुरु हथौड़ा हाथ,

करती बार- बार प्रहार-

सामने तरु- मालिका बूटा लिका, प्राकार ।’

यहाँ कवि ने पत्थर तोड़ती हुई एक मजदूरी की का चित्रांकन किया है, जो पेड़ (हायादार नहीं है) के नीचे बैठी हुई स्वीकार

भाव से पत्थर तोड़ रही है। यहाँ पर 'नहीं' शब्द का प्रयोग इस निगोच भाव को कह देता है कि पेड़ छायादार नहीं हैं, किन्तु उस मजदूरिनी को तो उसी के नीचे बैठना है। 'स्वीकार' में एक विवश व्यक्ति की अपनी नियति से मूल सम्झौते की भावना व्यंजित होती है। यह 'स्वीकार' वर्ष के प्राथमिक स्तर पर मजदूरिनी की असाहाय स्थिति का चोक्क है। बागे की दो पंक्तियों में-द्रष्टव्य है-

‘ श्याम तन, भर बंधा यौवन,

नत- नयन, प्रिय- कर्म- रत मन ’

जिसके आधार पर कवि की दृष्टि रोमांटिकता का आरोप लगाया जाता है, किन्तु सूक्ष्म विश्लेषण के बाद यह प्रयोग कविता में अर्थ-सघनता की सृष्टि करता है प्रतीत होता है। 'भर बंधा यौवन' का प्रयोग करके कवि ने उसके व्यक्तित्व में एक शालीनता की अभिव्यक्ति दी है जिसमें रोमांटिकता के लिए कोई स्थान नहीं 'भर- बंधा' प्रयोग बड़ा ही सारगर्भित है। 'भर' में भरपूर या पूर्ण यौवन की व्यंजना है; वहीं 'बंधा' में संयमित होने का भाव निहित है मानो जब से परिपूर्ण^{नदी} हो, परन्तु तटबन्धों को तोड़कर बहती न हो। इसका प्रयोग सौंदर्य में है- 'भर बंधा यौवन' अपनी सारी कोमलता के द्वारा पत्थर तोड़ने जैसा कठोर कार्य करती हुई नारी की संघर्षरत

दिनक्याँ को बाँर गहराई मिलती है। दूधनाथ सिंह जी ने इसमें काव्यात्मक वामिजात्य का दर्शन किया है-

‘ कोई न ज़ायादार पेड़-के बाद ’ श्याम तन, मर बंधा
याँवन, नत-नयन, प्रिय-कर्म-रत मन ‘ यह पूरा बंध ज़ायावादी
शब्द-संयोजन की देन है। इससे पत्थर तोड़ने वाली के एक वामिजात
से लगने वाले सौन्दर्य की सृष्टि होती है, उसका काला-कटूटा रंग
बाँर पत्थर तोड़ती हुई मृदा अधिक प्रकट नहीं होती।^१

कवि का उद्देश्य सम्भवतः मादुरिनी के संघर्षशील बाँर बेबस
स्थिति का चित्रण करना था न कि उसके रंग - रूप का लेखा - जोखा
प्रस्तुत करना; क्योंकि कवि की संवेदना ‘ श्याम तन ’ मर बंधा याँवन ’
से बंधती नहीं है, वरन् उसकी उपेक्षा करती हुई ‘ नत-नयन, प्रिय-
कर्म-रत मन ’ का दृश्य उपस्थित करती है। भाषिक संरचना का
यह स्वरूप शब्दों की विभिन्न प्रकृति निराला की यथाक्याही दृष्टि
की परिचायक है। ‘ सामने तरुमालिका बूटालिका प्राकार ’ का
बाँलौचकों ने प्रतीकात्मक रूप ग्रहण किया है मानो वह श्यामा युवती
सामने अवस्थित बूटालिका पर ही प्रहार कर रही हो। यह व्यवस्था

१- कुरुरमुत्ता : काव्य-वामिजात्य से युक्ति, पृ०- १५

तर्कसंगत प्रतीत होती है, क्योंकि स्पष्टतः यह प्रहार चुनौती पूर्ण रहा होगा । स्वयं निराला ने जानकीवल्लभ झास्त्री को लिखे गये एक पत्र में इसका उल्लेख किया है-

यहां सीधा वर्णन होने पर भी हथोंड़े की चोट पत्थर पर पड़ने पर भी, देखिये, किस तरह कूटाळिका पर पड़ती है ? लेखक के वर्णन- प्रकार के कारण व निर्देश से ।^१ वातावरण की भीषणता अपने पूरे वेग के साथ उस मजदूर स्त्री के सामने एक चुनौती बनकर खड़ी है, किन्तु वह प्रायः उसका तिरस्कार करती हुई- सी अपने कार्य में तल्लीन है-

‘ चढ़ रही थी धूप;
गर्मियों के दिन,
जिवा का तमतमाता रूप,
उठी फुलसती हुई लू,
रुई ज्यों जलती हुई मू,
गदं चिनगी झा गई’ ;

प्रायः हुई दुपहर-

वह तोड़ती पत्थर ।^२

१- ‘ साहित्य ’ पत्र से उद्धृत (वर्ष १, वंक ३, अक्टूबर १९५०)।

पूरे वाक्य को परिसमाप्ति 'वह तोड़ती पत्थर' में होती है, जो कवि की सर्जनात्मकता का परिचायक है। इस प्रकार की संरचना कवि की सख्त संवेदना को व्यंजित करती है। यद्यपि इस पूरे बंध में वातावरण का भी गण प्रकीर्ण व्याप्त है यानी यथार्थ का तीव्रतम बाधेग भी 'वह तोड़ती पत्थर' के सामने हल्का पड़ जाता है।

अन्तिम बंध में चित्र को पूर्ण परिणति है; साथ ही 'मे तोड़ती पत्थर' का प्रयोग करके कवि पाठक को सम्पूर्ण स्थिति के पुनरावलोकन के लिए बाध्य कर देता है-

‘ देखते देता, मुझ तो एक बार
 उस मवन की ओर देता, बिन्न तार;
 देखकर कोई नहीं,
 देता मुझ उस दृष्टि से,
 जो मार ता रोई नहीं;
 सबा सख्त सितार,
 सुनी भी वह नहीं जो थी सुनी मंकार ।
 एक दाण के बाद वह कांपे सुार,
 -- -- --
 ‘ मे तोड़ती पत्थर ।’

लगते हैं जैसा कवि ने पहले कभी नहीं सुना हो। पूरी कविता अपनी गठी हुई संरचना और जुमते हुए प्रभाव में केजी है। संवेदना और शिल्प का बहुमुत सामन्वस्य इस कविता में हुवा है।

पूरे बंध में मौन - स्वीकार के साथ चलती हुई वह मजदूर स्त्री अन्त में ' में तोड़ती पत्थर ' बुदबुदाती है, मानो यही उसकी नियति है। सारी विषमताओं, कटुताओं के बावजूद उसकी यह स्कांतिक यात्रा निरन्तर गतिशील है; एक समर्पण, तल्लीनता और विवशता के भाव से। इस प्रकार की रचना कवि की सर्वनात्मकता को प्रतीति करती है। ' में तोड़ती पत्थर ' के सन्दर्भ में श्री दुधनाथ सिंह जी का विचार इस प्रकार है-

' कवि शायद इस सख्त स्वीकार से यह भी संकेतित करना चाहता है कि तुम जो मेरे श्याम तन और बंधे हुए यौवन में अफ़स सौन्दर्य और अद्वितीय संगीत को देख-सुन रहे हो, उसकी गुंजाइश यहां नहीं है। यह तुम्हारी कपील-कल्पना है। मेरी नियति तो इस छू मरी दोपहरी में पत्थर तोड़ना भर है। इस तरह इन कविताओं की माणिक-संरचना में जो अमिवात शब्दावली की घुसपैठ दिखायी पड़ती है या इनमें रहने की जो उच्चाश्रयता और गरिमा अभिव्यक्त हुई है, वह कविता की मुक्ति के वाचाह्वन को थोड़ा क्षीण

मले करती हों, एक दूसरे अर्थ में शायद कविता के अर्थ और महत्व को अधिक ज्यन बनाती है।^१ इस कविता में एक साथ तत्सम एवं तद्भव शब्द प्रयोग समान रूप से कवि की संवेदना को बहान करते हैं।

निराला ने खड़ी बोली पर आधारित काव्यभाषा में लय और संवेदना का पारस्परिक सम्बन्ध स्थापित करने का सफल प्रयत्न किया है। निश्चय ही काव्यभाषा का सर्वनात्मक स्वरूप इस प्रकार के प्रयास में निरंतर कर सामने आया है। मुक्त इन्द्र की रचना में लय पर सदा हुआ अधिकार निराला की महत्वपूर्ण विशेषता है। 'स्नेह-निर्झर बह गया है' जैसी रचना में कवि ने अन्तर्मा की थकावट और विनाश की अभिव्यक्ति लय के एक साथ अन्दाज में प्रस्तुत किया है। लयधर्मी कवि निराला ने विराम की सुकुमार और सत्क विन्यस्ति द्वारा काव्यभाषा को एक नयी दिशा प्रदान की है-

‘ स्नेह निर्झर बह गया है।

रैत ज्यों तन रह गया है।

आम की यह डाल जो सूखी दिली,

कह रही है- ‘ अब यहां फिक या शिली

१- निराला : आत्महन्ता वास्था - काव्य आम्बिताय से मुक्ति का प्रयास, पृ०- २२१

नहीं जाते, पंक्ति में वह हूँ लिखी

नहीं जिसका अर्थ—

जीवन दह गया है।

प्रस्तुत काव्यांश में कवि ने अपनी जीवन की उदासी और

बीबीनता की गहरी व्यंजनाएँ विकसित की हैं। यहां पर कवि ने सूखी हुई रेत को अपनी शरीर के प्रतीक के रूप में व्यक्त किया है, जिसका सब कुछ समाप्त हो चुका है। जागे की पंक्तियों में निराला ने अपनी वृद्धावस्था के जर्जर हुई शरीर के लिए वाम की सूखी ढाली का बिम्ब लिया है, जिसे पक्षी भी अपना बैरा नहीं बनातीं। (पक्षियां हरे - भरे वृक्षों को ही अपना निवास स्थान बनाती हैं।) निराश कवि अपनी जीवन की तुलना अर्थविहीन पंक्तियों से करता है, जो लिपिबद्ध तो हैं किन्तु उसकी कोई सार्थकता नहीं। अन्ततः कवि 'जीवन दह गया है' कहकर अपना सारा विनाश, अपनी सारी अन्तर्दशा उद्घोषित करता है।

यहां पर 'नहीं जाते' तथा 'पंक्ति में वह हूँ लिखी'

के बीच का अन्तराल काव्यात्मक सार्थकता से परिपूर्ण है। वाम की सूखी हुई ढाल के माध्यम से कवि ने अपनी अनुपयोगिता, शोभाहीनता एवं निरुद्देश्यता के रहस्य को बढ़ी छे सार्थकता के साथ उजागर

किया है, जो कवि की सर्वनात्मकता का चोतक है। इस प्रकार के सूक्ष्म एवं सुकुमार कलात्मक संकेतों को उनकी पूरी व्यंग्यता के साथ व्यंजित करना निराला जैसे कवि के लिए ही सम्भव था। पंक्तियों के मध्य वंशित विराम चिह्न उनके सहज व्यंग्य को और भी स्पष्टता एवं गहराई प्रदान करते हैं।

इस कविता के अन्तिम चरण तक जाते- जाते एक सघन विषाद और नैराश्य का रङ्गास अपने तीव्रतम रूप में व्यंजित होता है जिसमें वर्तमान की रिक्तता अतीत की सम्पन्नता की स्मृति के सन्दर्भ में और भी घनी हो उठती है-

“ अब नहीं जाती पुलिन पर प्रियतमा
स्याम तृण पर बैठने की निरूपमा ”

इन पंक्तियों में एक सम्पन्न अतीत, एक विपन्न वर्तमान को कितनी गहरी चोट पहुंचाता है। इसी सन्दर्भ में वागे के व्यंग्यकार को छिपात किया जा सकता है-

“ वह रही है हृदय पर केवल उमा ”

वमावस्था के निविड व्यंग्यकार की चारा हृदय- साम्राज्य को अपने प्रवाह में पूरी तौर पर बाधित किये हुए है। वमा- निशा का हृदय में बहते हुए दिखाना एक अत्यन्त नया और सर्वनात्मक प्रयोग है;

और उस पूरे सन्दर्भ की चरम अभिव्यक्ति होती है अन्तिम पंक्ति में—

‘ मैं कलकित हूँ, यही

कवि कह गया है ।’

इसी प्रकार की माःस्थिति में रचित उनका एक अन्य गीत
‘ मैं क्लेश ’ प्रस्तुत है, जो अपनी सर्वनात्मकता और सरल शब्द-प्रयोग
में बेजोड़ है—

‘ मैं क्लेश;

देखता हूँ, जा रही

मेरे क्लेश की सान्ध्य-बेला ।

फले बाधे बाल मेरे

हुए निष्क्रम गाल मेरे,

बाल मेरी मंद होती जा रही,

हट रहा मेला ।

जानता हूँ, नदी-फरने,

जो मुझ से पार करने,

कर चुका हूँ, हंस रहा यह देश

कोई नहीं मेला ।’

व्यन्त निराश हुआ कवि अपनी क्लेशों के एकाग्र से घिरा हुआ है; जिसके फलस्वरूप इस प्रकार की मार्मिक रचनाएं सामने आती हैं। कवि अपनी वृद्धावस्था को सन्निकट देखकर निराशा से मर उठता है। वृद्धावस्था के लक्षणों में हुए बाल, बालाहीन मुख-मण्डल तथा बाल में आती हुई शिथिलता कवि को अपने जीवन की सान्ध्य-वैला का एकाग्र कराती हैं। "छट रहा मेला" द्वारा कवि के उत्सव-शून्य, वृद्ध जीवन को अभिव्यक्ति मिलती है। बागी की पंक्तियों में कवि थोड़ी स्थिर मनःस्थिति से गुजरता है, उसके अन्दर कुछ वास्तविकता का बोध जागृत होता है; इसी लिए कवि कहता है कि मुझे जो कुछ भी करना था, नदी - पारने जो पार करने थे; वह सब मैं सम्पन्न कर चुका हूँ। इससे यह स्पष्ट होता है कि कवि के मन का असाध्य कुछ बंटा हुआ है।

"छट रहा यह देश, कोई नहीं मेला" के प्रयोग द्वारा कवि की वास्तव-निर्भरता, उसका रचनाशील व्यक्तित्व उजागर होता है जो "छट रहा मेला" के विनाश को पीछे छोड़ देता है। विनाश और उपलब्धि की ऐसी सह-अवस्थिति की बटिकता को कवि ने छत्र और सत्य सम्भावनाओं द्वारा एक ही गीत में अनुस्यूत कर दिया है। इस प्रकार के प्रयोग पाठकों को सर्वनात्मकता प्रदान करते हैं।

सर्वनात्मकता की दृष्टि से कवि की व्यन्त महत्वपूर्ण रचना

‘ सरोज - स्मृति ’ उनकी एकमात्र पुत्री सरोज की वसामयिक मृत्यु से उत्पन्न गहरे विषाद की एक मार्मिक अभिव्यक्ति है। कवि ने अपनी तटस्थ संवेदना और पूर्ण भाषिक संरचना द्वारा इसे एक स्पृहणीय रचना का रूप प्रदान किया है। निराला के संभवतः इसी व्यक्तित्व की प्रशंसा में बाचार्य नन्ददुलारे बाबपेयी ने जो लिखा है, वह ‘ सरोज- स्मृति ’ के सन्दर्भ में उपयुक्त जान पड़ता है—

‘ कविताओं के भीतर से जितना प्रसन्न वय न वत्सलित व्यक्तित्व निराला जी का है, उतना न प्रसाद जी का है न पंत जी का। यह निराला जी की समुन्नत काव्य-साधना का प्रमाण है।’^१

कविता का प्रारम्भ ही सरोज की मृत्यु के चित्रण से होता है जिसे कवि ने शोक की बाबैगम्भी तीव्रता से पूरी दिव्य रूप प्रदान किया है—

‘ ऊनविंश पर जी प्रथम चरण

तेरा वह जीवन - सिंधु - तरण;

तनये, ली कर दृक्पात तरुण

जनक से जन्म की विदा बरुण !

१- कवि निराला- श्री नन्ददुलारे बाबपेयी, पृ०- २६

गीते भेरी, तब रूप - नाम

वर लिया बर शाश्वत विराम

पूरे कर शुचितर सफाई

जीवन के अष्टादशाध्याय

चढ़ मृत्यु- तरणि पर तूर्य- चरण

कह- ' पितः, पूर्ण- बालोक वरण

करती हूं मैं, यह नहीं मरण;

' सरोज ' का ज्योतिः शरण - तरण । '

यहां पर प्रौढ़ शिल्पकार निराला की अपनी अठारह वशीया युवा पुत्री सरोज की मृत्यु पर लिखी गयी रचना में उनकी मार्मिक संवेदनारं काव्य के रूप में अमिष्यक्त हुई हैं । ' ऊनविंश पर जो प्रथम चरण ' अपनी अर्थात् कौमल्य के साथ अमिष्यंजित हुआ है । सरोज के अठारह वशीय जीवन को कवि ने ' गीता ' के ' अष्टादशाध्याय ' के रूप में देखा है, इसी लिए उन्होंने ' गीते भेरी ' कहकर सम्बोधित किया है । ' गीते ' सम्बोधन से एक तरफ सरोज के अन्तर्गत ' गीता ' की पवित्रता का बोध होता है, दूसरी तरफ यह व्यक्तित्व सन्दर्भ सांस्कृतिकता से जुड़ जाता है । जाने की पंक्तियों में कवि अपनी पुत्री की मृत्यु को अलौकिक स्वरूप प्रदान करता है—

‘ यह नहीं मरण; ‘सरोज’ का ज्योतिः शरण-वरण । ’

इस प्रकार की सर्वनात्मकता कवि की दार्शनिक दृष्टि की पुष्टि करती है। पुत्री के प्रयाण पर अत्यन्त सूक्ष्म और मार्मिक कल्पना द्वारा कवि ने अपनी निरीहता एवं दैन्य को और गहराई प्रदान की है—

‘ जी वित्त - कविते, शत - शर - जर्जर

झोंकर पिता को पृथ्वी पर

तू गई स्वर्ग, क्या यह विचार-

जब पिता करेंगे मार्ग पार

यह, बकाम बति, तब मैं सजाम

तारुंगी कर गइ दुस्तर तम ?— ’

‘ सरोज ’ के लिए प्रयुक्त ‘ जी वित्त- कविते ’ का सम्बोधन अत्यन्त मार्मिक बन पड़ा है तथा यह प्रयोग प्रस्तुत कविता की ऊर्जस्विता प्रदान करने में और सहायक हुआ है। ‘ शत - शर- जर्जर ’ का प्रयोग कवि के दात - विदात व्यक्तित्व का चोत्क है। बागी की पंक्तियों में प्रयुक्त ‘ बकाम ’ शब्द निराशा की जीवन- स्थिति तथा उनके उत्तरदायित्व- निर्वाह की असमर्थता को व्यंजित करता है। सरोज को ‘ सजाम ’ बनाकर कवि ने अपनी बकामता को और गहराई दी है।

‘ सरोज - स्मृति ’ कविता हिन्दी - काव्य की एक सर्वनात्मक उपलब्धि तो है ही, कवि द्वारा अपनी पुत्री की युवावस्था का चित्रण उसकी सर्वनात्मकता को और उत्कृष्ट बनाता है। इस प्रकार का चित्रण कवि का अंतिम साहस दर्शाता है। कवि की संयमित दृष्टि ने सरोज के यौवन का सुन्दर चित्रण करके वात्सल्य को अत्यन्त उदात्त भूमि पर प्रतिष्ठित किया है। यौवनागम की मालकौश राग से उपमा देकर कविने पवित्रता की रक्षा की है; क्योंकि इस राग का स्वरूप उदात्त माना गया है-

‘ धीरे - धीरे फिर बड़ा चरण,
बाल्य की केलियों का प्रांगण
कर पार, कुंज - तारुण्य सुगर
बाई, लावण्य-भार धर - धर
कांपा कौमलता पर सस्वर
ज्यों मालकौश नव वीणा पर, ’

धीरे - धीरे परिवर्तमान यौवन का वंन करने के लिए सुकुमारता की अपेक्षा थी; साथ ही पुत्री का पिता होने के नाते कवि को संयमित दृष्टि भी रखनी थी; इन दोनों आवश्यकताओं की पूर्ति करते हुए कवि ने अपनी समस्त भाषा के बल पर एक अंतिम बिम्ब

प्रस्तुत किया— नव- वीणा पर गाया जाने वाला मालकौश का बिम्ब । वीणा के साथ कवि ने ' नव ' विशेषण का प्रयोग किया है जो सरोज के प्रत्यक्ष यौवन को अभिव्यंजित करता है । नव वीणा पर गाये जाने वाले मालकौश राग के बिम्ब- प्रयोग से कवि के अपेक्षित दोनों मन्तव्य पूर्ण होते हैं । एक तरफ कवि युवावस्था की सुकुमारता को पवित्रता (पुत्री के सन्दर्भ में प्रयुक्त होने के कारण) के साथ चित्रित करता है, दूसरी तरफ युवावस्था की कौमल्यता पर धिरकते हुए सौन्दर्य का गुण भी अज्ञात रूप से अभिव्यंजित होता है । ' पवित्रता ' इस अर्थ में कि मालकौश राग गम्भीर भावों का एक उदात्त राग है, जिसमें कौमल्य स्वर प्रयुक्त होते हैं । सरोज के लावण्य का उपमान यह राग युवावस्था की संकोच मिश्रित गम्भीरता एवं स्वर की मृदुता को अभिव्यक्ति देता है ।

कवि इसी एक बिम्ब से सन्तुष्ट नहीं होता है अतः सरोज के सौन्दर्य को नैश- स्वप्न के बिम्ब में डालते हुए एक सर्वनात्मक वायाम विकसित करता है-

‘ नैश - स्वप्न ज्यों तु मन्द- मन्द
फूटी ऊँचा जागरण - हृन्व,
काँपी मर निज बालोक- मार

कांपा बन, कांपा दिक् = प्रसार ।

परिचय- परिचय पर लिखा सक्ख-

नम, पूर्यी, द्रुम, कलि, किसलय- दल ।

यहां पर कवि ने सरोज के यौवनागम को नैश- स्वप्न के रूप में चित्रित किया है जो प्रातःकाल जागरण के क्षण में परिवर्तित हो जाता है । तात्पर्य यह कि जिस प्रकार प्रातःकालीन जागरण का गीत समूची सृष्टि से सम्पृक्त होता है, उसी प्रकार सरोज का सौन्दर्य भी समूची सृष्टि से सम्पृक्त है । ' कांपी भर निज बालोक मार ----- ' द्वारा कवि ने पुत्री सरोज का सृष्टित व्यापी सौन्दर्य वंशित किया है, जो एक उदात्त प्रयोग है । इस प्रकार का प्रयोग निराळा के सशक्त व्यक्तित्व का परिचायक है । डा० रामरत्न मटनागर ने ऐसी कविताओं के सन्दर्भ में अपना वमिमत इस प्रकार दिया है-

' सब तो यह है कि ' सरोज- स्मृति ' और कवि की अन्य आत्मपरक कवितारं हिन्दी के इतिहास की कमाळ निधि रहेंगी । इन कविताओं में हम निराळा के स्वस्थ, लोहे की तरह कड़े, बांच में तपाये हुए व्यक्तित्व की झलक पाते हैं । अपने साहित्यिक जीवन के प्रतिदिन के सुख- दुःख के बीच कवि ने किस प्रकार मारती के पाठ- पूजा की है,

कैसे भाव के फूल बढ़ाये हैं, यह इन रचनाओं में मिला ।^१

सरोज के शारीरिक सौन्दर्य का वंश करने के बाद भी कवि को अपूर्णता का बोध हुआ, जिससे प्रेरित होकर निम्नलिखित पंक्तियों की अवतारणा हुई-

‘ क्या दृष्टि ! बल की सिकत धार

ज्यों भोगावती उठीं बपार,

उमड़ता ऊर्ध्व को कल सलीक

बल टलमल करता नील - नील,

पर बंधा देह के दिव्य बांध ;

बलकता कुर्तों से साध - साध ।’

‘ क्या दृष्टि ’ के बाद प्रयुक्त विस्मयसूचक विराम बंध की गहराई को व्यंजित करता है- मानी कवि द्वारा उसकी दृष्टि को शब्दों में बांधना असम्भव है । ‘ कामायनी ’ में वर्णित ब्रह्मा के सौन्दर्यांकन के लिए- बाह ! वह मुख ! पश्चिम के व्योम, बीच जब धिरते हों धनश्याम ’ में ‘ बाह ’ और ‘ वह मुख ’ के बाद प्रयुक्त विराम भी ऐसी ही बंध व्यंजना के सूचक हैं ।

१- कवि निराळा : रामरत्न मटनागर, पृ०- १७३

कवि ने बागे चलकर उस 'दृष्टि' का मनोरम वर्णन किया है। सरोज की दृष्टि ऐसे उठती है मानों भोगावती की अपार जलराशि एक गति के साथ ऊपर उठती हुई फाँत को डू लेना चाहती है; लेकिन उसके समक्ष पृथ्वी की सीमा का एक बांध बंधा हुआ है, जिससे टकराकर उसे रुकना पड़ता है और उसकी गति मन्द पड़ जाती है। इसी प्रकार सरोज की दृष्टि भी युवावस्था की बंचलता और उल्लास के साथ ऊपर उठती है, किन्तु उसके समक्ष सुन्दर देह यष्टि का दिव्य बांध उपस्थित है जो अवस्थाबन्ध लज्जा के रूप में उस पर अंकुश रखता है, अतः वह नेत्रों के मार्ग से झलक रही है।

यहाँ पर कवि ने एक संश्लिष्ट बिम्ब की संरचना की है, जो माणिक सर्वनात्मकता से पूर्ण है। दो विपरीत परिस्थितियों की एक साथ अवतारणा की सूचक युवावस्था को भोगावती के बिम्ब में बड़ी कुशलता और कोमलता के साथ अभिव्यक्ति किया गया है, जो कवि की सर्वनात्मकता का परिचायक है।

‘राम की शक्ति - पूजा’ निराला की उत्कृष्ट भाव व्यंजना तथा कलात्मक प्रौढ़ता की शीतल कृति है। ‘हिन्दी-साहित्य कोश’ में इसके सम्बन्ध में लिखा गया है-

‘राम की शक्ति - पूजा’ में कवि का पौरुष और वीर्य

चरमोत्कर्ष के साथ अभिव्यक्त हुआ है। महाकाव्य में ^{आवगत} ~~प्रामाण्य~~ वाँदात्य के अनुकूल कलागत वाँदात्य आवश्यक है। इस कविता में दोनों स्वरों की उदात्तावर्गों का नीर - क्षीर सम्मिश्रण हुआ है।^१

‘राम की शक्ति - पूजा’ की प्रारम्भिक पंक्तियों में ही कवि ने विनयानुकूल तत्सम शब्दावली का प्रयोग करते हुए सर्जनात्मक वायाम को स्पष्टता दी है। खड़ी बोली को पौरुष और लीन से युक्त करने का यह प्रयास सराहनीय एवं अनुनीय है।

‘तीक्ष्ण - शर - विधुत - क्षिप्र - कर, वेग-प्रसर’ से लेकर ‘उड़ी रित - बलि-भीम-पत - कवि चतुःप्रहर -’ तक कवि ने संस्कृतनिष्ठ तत्सम शब्दावली का प्रयोग किया है। यद्यपि ये शब्द कर्ण-कटु स्वप्न कठोर लगते हैं, किन्तु कवि ने इन्हें तराश कर इस प्रकार प्रयुक्त किया है जो काव्य के माह में बाधक नहीं होते। जिस प्रकार एक तीव्र बेगवती पहाड़ी नदी अपनी साथ कठोर प्रस्तर-खण्डों को बहाकर ले जाती है, जिसके साथ बहते - बहते तथा धिसते - धिसते वे कठोर प्रस्तर खण्ड सुन्दर और सुडौल रूप में परिवर्तित हो जाते हैं, वही प्रकार ‘राम की शक्ति - पूजा’ में प्रयुक्त तत्सम-शब्द सत्वतया कठोर होते हुए भी निराला के विशिष्ट भाषा - प्रयोग के कारण काव्य के माह

में बाधक नहीं होते; अपितु विनयानुरूप प्रभाववत्ता और बीजस्वित्ता लाने के लिए आवश्यक ही प्रतीत होते हैं। काव्यभाषा के दो तत्व लय एवं प्रवाह मिलकर इतने वेगवान हो जाते हैं कि तथाकथित क्लिष्ट शब्द उसमें मग्न होकर और संस्कारित होकर नयी भाषा खम् बाकार ग्रहण कर लेते हैं। इस प्रकार की भाषा के सन्दर्भ में डा० रामरत्न मटनागर ने लिखा है-

“ इस प्रकार की संस्कृत गर्भित भाषा- शैली सामान्य पाठकों के लिए दुर्ग्राह्य थी; परन्तु कुछ छन्द की आवश्यकता के लिए, कुछ विनय की गम्भीरता और प्रभाव लाने के लिए इस प्रकार की भाषा- शैली का प्रयोग कवि ने किया।^१ निराला की यह समासपरक शब्दावली ही युद्धभूमि की भी गणतन्त्र की अमिव्यंजित करने में समर्थ थी। यह पूरा बंश खड़ी बोली पर आधारित हिन्दी काव्यभाषा के समस्त एक चुनौती है। क्रिया- पद का लोप और सामासिक प्रयोग भाषा को समाहार शक्ति प्रदान करता है-

“ तीक्ष्ण - शर - विधुत- क्षिप्र- कर, वेग - प्रहर,

चात शैल सम्बरण क्षील, नील- नम- गर्जित - स्वर,

प्रतिफल- पस्वित्त व्यूह- मेद- कोशल- समूह-

राजास- विरुद्ध- प्रव्यूह, कुल- कवि- विनम हूह, ”

१- कवि निराला : एक अध्याय- डा० रामरत्न मटनागर, पृ०-

यहां प्रयुक्त प्रत्येक शब्द शिल्पकार निराला ने मानो तराश-तराश कर लाये हैं; जो विशिष्ट मार्ग, धनियों को सुनने में समर्थ हैं। 'सतशैल सम्बरणशील' की भयानकता को शकारबहुला शब्दावली और उमार कर सामने लाती है। 'नील-नम-गर्जित-स्वर' की गर्जना मानो माणा की बनी ही गुंज-बुगुंज हो। 'राक्षस-विरुद्ध-प्रत्यूह-क्रुद्ध-कवि-विणम-हूह' द्वारा एक गम्भीर एवं रोमांचकारी वातावरण की सृष्टि होती है, जो कोमल शब्दावली द्वारा सम्भव नहीं था। 'क्रुद्ध-कवि-विणम-हूह' द्वारा युद्ध की भीषणता का दृश्य साकार हो उठता है। तत्सम-प्रधान शब्दावली के बीच 'हूह' का तत्सम-शब्द-प्रयोग कवि के वात्मविश्वास का परिचायक है तथा इससे शब्द की महत्ता से परे सम्मानानुरूप उसके प्रयोग की महत्ता प्रतिस्थापित होती है। इस प्रकार कवि ने तत्सम और तत्सम का एक साथ प्रयोग करके भाषा में एक नयी वर्षा-धामता भर दी है।

'विच्युरित-बलि-राजीव नयन-स्त-उदय-बाण,
लोहित-लोचन-रावण-मदमोचन-महीयान,'

इसमें राम की पराजय की बाशंका और उससे उत्पन्न क्रोध का साकार रूप प्रस्फुटित हुआ है। 'विच्युरित-बलि' के तत्सम शब्द

प्रयोग द्वारा क्रोधाग्नि की लपटें साक्षात् निकलती हुई- सी दीख पड़ती हैं। राम के निराश मनःस्थिति का चित्रण कवि उन शब्दों में करता है-

‘बनिमेष- राम- विश्वजिद्दिव्य- शर- मंग- भाव,
विदांग- बद्ध- कोदण्ड- मुष्टि- सर- रुधिर- प्राण,’

इस मार्मिक चित्रांकन द्वारा कवि ने राम के मगध स्वरूप को बोट दे दी है; जिससे राम का मानवीय रूप सामने आ जाता है, जो संवेदना के निकट जाने में ज्यादा समर्थ है। बनिमेष- राम में राम की स्तब्धावस्था की व्यंजना है। बाद में प्रयुक्त विराम उस स्थिति को और गहराई देता है। विश्वजिद्दिव्यशर में का प्रयोग एक तरफ राम की प्रबल शक्ति को अभिव्यंजित करता है, वहीं ‘मंग- भाव’ में श्री हत होने की व्यंजना भी है। दो विपरीत भावों को व्यक्त करने वाले ये शब्द एक गम्भीर व्यंग्यता से युक्त हैं, जिसमें राम के जीवन की दो परस्पर विरोधी स्थितियों का भाव अनुस्यूत है। ‘विदांग’ शब्द की सत्ता और उसके अन्यात्मक नियोजन को प्रदर्शित करता है। जहां ‘विदांग’ और ‘सर- रुधिर- प्राण’ राम के ज्ञात- विज्ञात होने के परिचायक हैं, वहीं ‘बद्ध- कोदण्ड- मुष्टि’ उनकी शूरी रता एवं दुड़ता को अभिव्यक्त करता है।

निराला ने विपरीत भाव व्यक्त करने वाले ऐसे शब्द- प्रयोगों द्वारा भाषा को सर्वनात्मकता प्रदान की है। विपरीत वर्ष अन्यायों

की ऐसी टकराहट को उत्पन्न करना एक समर्थ सर्वनात्मक मनीषा द्वारा ही सम्भव है। कवि ने अपनी सशक्त भाषा द्वारा वानर-सेना के अदम्य साहस का वर्णन किया है-

‘ रावण- प्रहार- कुंभ- विकल- वानर- बल- बल,-
 मूर्च्छित - सुग्रीवांगद- मीषण- गवादा- गय- नल,-
 वारित- सौमित्र- भल्लपति- क्षाणित- मल्ल- रौघ,
 गर्जित - प्रख्याब्धि- द्रुव्य- हनुमत- केवल - प्रबोध,
 उद्गीरित- वल्लि- मीम- फलित- कवि- चतुः प्रहर,-
 जानकी - मीरु- उर- जाशा- भर, रावण- सम्बर ।’

‘ रवि हुआ वस्तु ’ से प्रारम्भ हुआ वाक्य ‘ रावण- सम्बर ’ पर जाकर समाप्त होता है। अठारह पंक्तियों पर विराम पाये हुए इस वाक्य में किसी भी प्रकार की भाषिक या व्याकरणिक त्रुटि नहीं है। यह कवि की संयमित दृष्टि का ही परिचायक है। रावण के प्रहार से समूची वानर-सेना विकल है, केवल प्रत्यङ्कारी समुद्र की मांति गर्जना करते हुए हनुमान ही प्रबुद्धावस्था में हैं। प्रतिरोधी से जूमने वाली प्रवृत्ति, जो कवि के जीवन से बुझी हुई है, उनकी रचनाओं में भी अनायास जाती रहती है। इसी मांति के फलस्वरूप इस विराट् दृश्य का कल्प हो सका है।

इस पूरे बंध की संश्लिष्ट शब्दावली सर्वनात्मकता की मूल आवश्यकता से प्रेरित है। कवि ने युद्ध जैसी एक विशेष स्थिति के चित्रण के लिए उसी के अनुरूप एक विशेष प्रकार की भाषा का प्रयोग किया, जो उसकी आवश्यकता थी। निराला मादानुरूप भाषा के प्रयोग में सिद्ध कवि थे। युद्ध के प्रसंग में उनकी भाषा जोष और पौरुष से युक्त है तो शृंगार के प्रसंग में बतौर लालित्यपूर्ण बन पड़ी है। इस सन्दर्भ में डा० गोपालदत्त सारस्वत के विचार इस प्रकार हैं-

“राम की शक्ति पूजा में भाषा-सौन्दर्य सर्वत्र विद्यमान है। विषय, अनुबन्ध, भाव एवं सन्दर्भ के अनुकूल भाषा में मध्यता, औदात्य, जोषस्विता एवं सप्राणता का व्यवहार करने में कवि ने असामान्य कौशल का परिचय दिया है। कहना न होगा कि शक्ति की पूजा की भाषा में गति है, स्फूर्ति है, जिज्ञासा है और है चित्रात्मकता।”^१

शृंगारिक प्रसंग में प्रयुक्त कवि की भाषा का कोमल, कम्पीय और लालित्यपूर्ण रूप प्रस्तुत है जो उसकी भाषा प्रयोग क्षमता को अभिव्यक्त करता है-

“ऐसे दाण्ड बन्धकार धन में जैसे विधुत

बागी पूछी-तनया-कुमारिका-बवि, बध्नुत

१-“निराला अभिनन्दन ग्रंथ” में संग्रहित डा० गोपालदास सारस्वत का लेख

देखते हुए निष्कल, याद बाया उपन
 विदेह का, - प्रथम स्नेह का लतान्तराल मिलन
 नयनों का - नयनों से गोपन - प्रिय सम्भाषण, -
 फलों का नव फलों पर प्रथमोत्थान - पतन, -

संक्षुब्ध राम की मानसिकता को कवि स्मृति का वाचास
 कराने वाली कल्पना की तरफ मोड़ता है। विधुत की मांति सीता
 की हवि राम के मानस- फल पर उमरती है जो एक मनोवैज्ञानिक सत्य
 है कि दुःख के समय स्वयं की स्मृति हो जाती है। जनक- वाटिका
 में राम और सीता का प्रथम- मिलन (नयनों का) होता है जिसमें
 चराचर प्रकृति भी भाग लेती है-

* कांपते हुए कितलय, झरते पराग- समुदाय, -
 गाते लय नव- जीवन- परिचय, - तरु-मलय- बलय, -
 ज्योतिः प्रताप स्वर्गीय, - ज्ञात हवि प्रथम स्वीय, -
 जानकी - नयन- कम्पीत प्रथम कम्पन तुरीय ।*

यहां पर निराळा की काव्यभाषा प्रसंगानुसृत प्रयुक्त मृदु शब्दों
 एवं लय के साथ मिलकर एक मनोरम वातावरण की सृष्टि करती है।
 राम और सीता के प्रथम मिलन तथा परस्पर दृष्टिपात की कोमल स्थिति

का अंजन कवि ने बड़ी ही सौन्दर्यशीलता के साथ किया है। इस मिलन से प्रकृति भी विभोर हो उठती है- जैसे- कित्तूरों में कम्पन होना, पराग- कण का फरना तथा पक्षियों के कलरव के रूप में नव-जीवन का परिचय प्रकृति की प्रसन्नता के ही धौंक है। वृक्ष भी धूम-धूमकर परस्पर बलवित हो रहे हैं मानो वापस में गले मिल रहे हों।

‘ फरते पराग- समुद्र ’ में ‘ फरना ’ शब्द- प्रयोग द्वारा चाक्षुष बिम्ब की सृष्टि होती है। ‘ गाते ला नव जीवन- परिचय ’ से प्रेममयी उत्फुल्लता बभिव्यक्त होती है। ‘ ज्योतिः प्रताप स्वर्गीय ’ का प्रयोग समस्त दृश्य को क्लौकिकता प्रदान करता है। उदात्तता से परिपूर्ण स्वर्गीय (क्लौकिक) प्रकाश का प्रीत मानो उस बलि में फूट पड़ा हो। इस प्रकार का संयमित और दिव्य शृंगारिक चित्र प्रस्तुत करके कवि ने काव्यमाणा को बल्यन्त सज्जात्मक स्तर प्रदान किया है।

‘ राम की शक्ति पूजा ’ के अन्तिम चरण में जब राम पाते हैं कि पूजा के एक सङ्ग कम्ल- पुष्पी में से सत्त्वा एक फूल गायब हो जाता है; तो उन्हें गहरी हताशा का अनुभव होता है और उन्हें लगता है कि सफलता उन्हें नहीं मिलने वाली है। इस बिन्दु पर कवि और राम में एक ऐसे तादात्म्य की स्थिति बन जाती है, जहाँ कवि निराशा राम

की हताशा को व्यक्त करते हुए जैसे अपने ही मन की गहरी निराशा को व्यक्त कर रहे हों। इस सन्दर्भ में ये पंक्तियाँ बेहद सार्थक दिखती हैं—

“ धिक् जीवन को जो पाता है वाया विरोध,
धिक् साधन जिसके लिए सदा है किया शोध। ”

किन्तु उस हताशा में राम के एक ऐसे मन का शोध भी कवि करता है जो कभी भी थकने वाला नहीं है। वैसे ही जैसे निराला के व्यक्तित्व में भी एक ऐसा अपराध तत्व रहा है जो किसी भी हताशा या निराशा में अन्तिम रूप से शर नहीं मानता है और गहन से गहन अन्धकार के क्षणों में अन्ततः वह फुफकार कर उठ खड़ा होता है। पराजय के सघनतम अन्धकार में अपराधिता का एक सज्ज स्वर निराला को राम के व्यक्तित्व में सुनायी देता है और फिर राम मंझ धन की तरह बोल उठते हैं— मां मुझ राजीव नयन कहती थीं, इसलिए एक तो क्या, बनी दो- दो नेत्र- कमल उनके पास शेष हैं। इस अन्तिम वास्वस्ति-भाव का चित्रण निराला ने बड़े ही सशक्त शब्दों में किया है—

“ वह एक और मन रहा राम का जो न था;
जो नहीं जानता वैश्य, नहीं जानता विनय,

कर गया भेद वह मायावरण प्राप्त कर जय,

बुद्धि के दुर्ग पहुँचा विद्युत- गति हत- चेतन *

इस प्रकार हम देखते हैं कि चरम निराशा के घोर बन्धकारपूर्ण
दण्ड में चरम विश्वास का एक प्रकाश- पुंज सत्त्वा प्रस्फुटित हो जाता
है और सारा परिदृश्य बकल जाता है ।

तत्सम शब्द प्रयोग पर आधारित निराला की काव्यमाणा
की सर्वनात्मकता पार्वती कवियों के लिए एक जावरी थी । इस सन्दर्भ
में डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने लिखा है-

* ज्ञायावादी काव्यमाणा में निराला की शक्ति- सामर्थ्य
सबसे गहरी थी, पर उस तत्सम शब्दावली - प्रधान माणा की अपने
बाप में सी मारें मी थीं, जिनका अतिक्रमण करना पार्वती कवि को
अपनी सर्वनात्मक संवर्णा के लिए जरूरी महसूस हुआ ।^१

सुमित्रानन्दन पन्त :

ज्ञायावादी कवियों में प्रसाद और निराला के बाद पंत का
नाम आता है । जहाँ प्रसाद जी ने माणा की सर्वनात्मकता की नींव

१- क्षीय और बाधुनिक रचना की समस्या, पृ०- ६१

हाली, निराला ने उसे अपनी रचना द्वारा दृढ़ता प्रदान की, वहीं पंत ने भाषा और भाव का सामंजस्य स्थापित किया। 'पल्लव' की मूमिका में उन्होंने स्वयं लिखा है-

“जहां भाव और भाषा में मैत्री बंधा रेख्य नहीं रहता,
वहां स्वरों के पावस में केवल शब्दों के ‘बटु समुदाय’ ही दादुरों की
तरह ध्वर - उधर कूदते, फुदकते तथा सामंजस्य करते सुनायी देते हैं।”

सुमित्रानन्दन पंत हिन्दी भाषा के उत्कृष्ट शब्द-शिल्पी हैं। काव्यभाषा के रूप में खड़ीबोली को प्रतिष्ठित करने में पंत जी का विशेष योगदान रहा है। वे अपने समय में प्रचलित ब्रजभाषा को बहुत ही दृष्टि से देखते थे। 'पल्लव' की मूमिका में ही उन्होंने इस सन्दर्भ में लिखा है-

“ब्रजभाषा की उपत्यका में, उसकी स्निग्ध जंगल-झाया में,
सौन्दर्य का कश्मीर मले ही बसाया जा सके, जहां चांदनी के फरने
राशि-राशि मोती बिखराते हों, विहंगम का कलख गावा पृथ्वी
को स्वर के तारों से गुंथ देता हो, सल्लस रंगों की पुष्पस्थला पर कल्पना
का इन्द्रधनुष बंद प्रसुप्त पड़ा हो, जहां सौन्दर्य की वासन्ती नन्दन वन
का स्वप्न देखती हो- पर उसका वनास्थल इतना विशाल नहीं कि उसमें
पूर्वी तथा पश्चिमी गोलार्ध; जल-स्थल, वनिल-वाकास, ज्योति-बिम्बकार,

वन- फँस, नदी - घाटी, नहर- खाड़ी, द्वीप- उपनिवेश, उत्तरी ध्रुव से दक्षिणी ध्रुव तक का प्राकृतिक सौन्दर्य, ऊष्ण- शीत प्रधान देशों के वनस्पति- वृक्षा, पुष्प- पौधे, पशु- पक्षी, विविध प्रदेशों की जलवायु, वाचार- व्यवहार— जिसके शब्दों में बात- उत्पात, बहिन- बाढ़, उल्का- मूकम्प सब कुछ समा सके, बाँधा जा सके, जिसके पृष्ठों पर मानव- जाति की सन्धिता का उत्थान- पतन, वृद्धि- विनाश, आवर्तन- विवर्तन, नूतन- पुरातन सब कुछ चित्रित हो सके; जिसकी कलामारियों में दर्शन, विज्ञान, इतिहास, भूगोल, राजनीति, समाजनीति, कला- कौशल, कथा- कहानी, काव्य - नाटक सब कुछ समाया जा सके ।

पंड जी ने अपनी कविता में शब्दों का प्रयोग भी अपने ढंग से किया है। वे शब्दों को आवश्यकतानुसार स्त्री लिंग से पुल्लिंग और पुल्लिंग से स्त्री लिंग बनाकर प्रयोग करते थे। उन्होंने काव्य में शब्द और अर्थ की स्वतन्त्र सत्ता को स्वीकार नहीं किया-

कविता में शब्द और अर्थ की अपनी स्वतन्त्र सत्ता नहीं रहती, वे दोनों भाव की अभिव्यक्ति में डूब जाते हैं, तब भिन्न- भिन्न वाक्यों में कटी - हंटी शब्दों की शिखारों का अस्तित्व ही नहीं मिलता, राग के रूप से उनकी संधियाँ एकाकार हो जाती हैं; उनका अपना रूप भाव के बृहदत्त्वरूप में बहल जाता, किसी के कुशल करों का मायावी स्पर्श

उनकी निजीवता में जीवन फूंक देता, वे बहत्या की तरह शापमुक्त हो जग उठते, हम उन्हें पाषाण-कण्डा का समुदाय न कह, तावमल्ल कहने लगते, वाक्य न कह, काव्य कहने लगते हैं।^१

इस प्रकार माणा के क्षेत्र में कविवर पंत की सर्जनात्मकता का महत्व आत्यन्तिक है। खड़ीबोली को काव्यमाणा के रूप में प्रतिष्ठित करने में पंत का सर्वाधिक योग रहा है—

‘खड़ीबोली को काव्योचित भाषा देने का एकच्छत्र प्रिय पंत को है। यदि पंत का कवि नहीं आया होता तो आज हायावाद की कविता अपनी कोमल अभिव्यक्ति के लिए ब्रजभाषा को अपना लेती। ब्रजभाषा ने मध्ययुग से लेकर अभी तक जो कल-कोमल प्राञ्जलता, मनोहर चित्र-चारुता प्राप्त की थी, उसे पंत ने कुल बीस-पन्नीस वर्णों के काव्य-जीवन में ही खड़ीबोली को दे दिया। भाषा के परिवर्तन में पंत का महत्व इसलिए और भी बढ़ जाता है कि ब्रजभाषा को मधुर बनाने के लिए बड़ाई-तीन सौ वर्णों के बीच में एक के बाद सैकड़ों कवियों का सहयोग मिलता गया, किन्तु पंत को वैसे ही खड़ीबोली का सौन्दर्य-विन्यास करना पड़ा है। उन्होंने खड़ीबोली को जो व्यक्तित्व दे दिया है उसका अतिक्रमण कर आज भी कोई आगे नहीं बढ़ सका है।^२ सम्भव है यह उक्ति अतिशयोक्ति ली, परन्तु इसमें

१- पं० शान्तिप्रिय द्विवेदी: ‘पंत और महादेवी’ निबन्ध से उद्धृत

निहित संकेत से इनकार नहीं किया जा सकता ।

केवल काव्यभाषा ही नहीं वरन् अन्य क्षेत्रों में भी पंथ की सर्वात्म्यता स्मरणीय है । इन्द्र-प्रयोगों में उन्होंने अपनी कला पद्धति अपनायी है । कहीं - कहीं इन्द्रों की एकस्वरता को तोड़ने और भाषामिव्यक्ति की सुविधा के अनुसार उसके वर्णों को घटा-बढ़ाकर प्रस्तुत किया गया है-

“ विभव की विधुत् ज्वाल

चमक, द्विप जाती है तत्काल ।”

यहां ऊपर के वर्ण में चार मात्राएं घटा दी गयी हैं, जिससे उसकी गति मंद पड़ गयी है । फलस्वरूप नीचे के वर्ण का प्रभाव और बढ़ गया है । भाषा में इन्द्रों के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए पंथ जी ने लिखा है-

“ प्रत्येक भाषा के इन्द्र उसके उच्चारण संगीत के अनुकूल होने चाहिए । जिस प्रकार फतल डोर के छु-गुरु संकेतों की सहायता से और भी ऊंची - ऊंची उड़ती जाती है, उसी प्रकार कविता का राग भी इन्द्र के वंशियों से द्रुप्त तथा प्रभावित होकर अपनी ही उन्मुखित में वनन्त की ओर अग्रसर होता जाता है । हमारे साधारण वातावरण

में भाषा- संगीत को जो यथेष्ट क्षेत्र नहीं प्राप्त होता, उसी की पूर्ति के लिए काव्य में बन्दों का प्रादुर्भाव हुआ है।^१ पंत जी की सर्वनात्मकता उनकी रचनाओं में सर्वत्र विद्यमान है। 'पल्लव' की 'बादल' कविता इसका सशक्त उदाहरण है, जिसके प्रत्येक पद में सर्वनात्मकता का नया वायाम विकसित हुआ है-

‘ जलाशयों में कमल धर्तों- सा
हमें खिलाता नित दिनकर,
पर बालक- सा वायु सकल दल
बिखरा देता चुन सत्वर; ’

बादल ' में ' शैली में अपनी कहानी सुनाता है। वह कहता है कि जिस प्रकार जलाशयों में अवस्थित कमल सूर्य की किरणों के स्पर्श से ही विकसित होते हैं, उसी प्रकार हम बादलों का अस्तित्व भी सूर्य की किरणों द्वारा ही सम्भव हुआ है। कवि ने विस्तृत वाक्यांश को ही जलाशय के रूप में स्वीकार किया है, जिसमें समुद्र के जल का अवशोषण करके सूर्य की किरणों उन्हें बादल का स्वरूप प्रदान करती हैं।

कवि वाक्यांश में बिखरे हुए धेन- लुण्ठों को देखकर कल्पना करता

हे मानी कमल की पंखड़ियां ही बादलों के रूप में बिखरी हुई हैं, जिन्हें वायु रूपी चंचल बालक ने पूरे आकाश मण्डल में फैला दिया है। यहां पर कवि ने कल्पना के साथ ही वैज्ञानिकता का सहारा लिया है। बादलों की उत्पत्ति का निमित्त भी सूर्य की किरणें ही होती हैं, यह वैज्ञानिक सत्य है; इस सत्य और कल्पना के संयोग से कवि ने एक सुन्दर बिम्ब की रचना की है, जो कवि की सर्जनात्मक उपलब्धि है। ऐसे बिम्बों से यह कविता भरी पड़ी है।

इसी प्रकार पैत की बिम्ब-योजना का एक अन्य उदाहरण देता जा सकता है-

‘ लघु लहरों के चल फलों में
हमें मूलाता जब सागर
वही चील- सा झपट, बांह गह,
हमको ले जाता ऊपर ।’

यहां कवि ने समुद्र के जल में प्रतिबिम्बित बादल को देखकर कल्पना की है कि समुद्र अपनी लहरों के चंचल पालने में बादल को मूला मूला रहा है। समुद्र के जल में लहरों के उठने - गिरने के कारण बादल का प्रतिबिम्ब कवि को मूलाता हुआ प्रतीत हो रहा है। कभी-कभी वायु-प्रयोग के कारण जल में लहरों के उठने - गिरने की प्रक्रिया

वत्यन्त तीव्र हो जाती है, जिससे उसमें किसी प्रकार का प्रतिबिम्ब स्पष्ट नहीं हो पाता; इस प्रक्रिया के सन्दर्भ में कवि बादल के शब्दों में कहता है कि जब मैं लहरों के फलने में मगल रहा होता हूँ, उसी समय वही चपल वायु मुझे चील की भाँति फाट कर ऊपर खींच लेता है। उस पद में कवि ने वायु, बादल और समुद्र तीनों का मानवीकरण कर दिया है। प्रथम दो पंक्तियों को पढ़ते ही जल में प्रतिबिम्बित मूलतः हुए बादल का दृश्य साकार हो उठता है। कवि ने यहाँ माणा को नये सन्दर्भ के साथ प्रस्तुत करके सर्वनात्मकता का परित्यक्त किया है।

यद्यपि सम्पूर्ण 'बादल' कविता छंद सर्वनात्मक कल्पना और बिम्ब-योजना से परिपूर्ण है; किन्तु कहीं - कहीं तो उनकी कल्पना वत्यन्त मौलिक प्रतीत होती है-

‘मृमि गर्भ में द्विप विशा - से,

फेला कोमल रोमिल पंख,

हम वसंत्य वस्फुट बीजों में

सेते साँस, बुड़ा बड़- फं

— बादल

प्रस्तुत पद में कवि ने बादलों को पक्षियों के रूप में प्रस्तुत किया है। जिस प्रकार पक्षी कण्डों के ऊपर अपनी रौर्यदार पंखों को फैलाकर उन्हें जीवन प्रदान करने के लिए सेने की प्रक्रिया पूर्ण करते हैं,

उसी प्रकार बादल भी मृन्मिक्त बीजों को जीवन प्रदान करते हैं। यहां कवि ने वाकाश में दाये हुए बादलों को ही एक विशाल पत्ती के रूप में प्रस्तुत किया है जो क्षितिज तक फैले हुए अपने पंखों को फैलाकर बैठा हुआ है। मृन्मिक्त बीजों के चारों तरफ नमी के कारण कीचड़ जमा हो जाता है, जो बरसात होने पर ही बूटता है और तब उनमें अंकुरण की प्रक्रिया पूर्ण होती है।

इस प्रकार बीजों को जीवन्त रूप देने का निमित्त बादल ही होता है। कवि ने इस यथार्थ को ही अपनी कल्पना में संकुम्भित करके एक सशक्त बिम्ब की संरचना की है। पंत जी ने शब्दों के द्वारा रूप, रंग और वाकार का जितना सूक्ष्म चित्रण किया है, वह अपने-बापमें बहिर्तीय है। भावों के अनुरूप शब्दों का प्रयोग करना पंत की विशेषता है। शब्द-शिल्पी कहे जाने वाले कविवर पंत ने कविता के लिए एक ऐसी भाषा की आवश्यकता समझी, जो बिना किसी प्रयास के भावों को सम्प्रेषित करने में सक्षम हो। स्वयं इस प्रकार की भाषा का प्रयोग करके उन्होंने सर्वनात्मकता का गहरा परिचय दिया है। 'पल्लव' की मृन्मिक्त में उन्होंने इस सन्ध्या में विस्तृत विवेचन किया है-

“कविता के लिए चित्रभाषा की आवश्यकता पड़ती है, उसके शब्द सस्वर होने चाहिए, जो जोलते हों, सब की तरह जिनके रस की

मधुर ठालिमा भीतर न समा सकने के कारण बाहर फूटकर पड़े, जो अपनी भावों को अपनी ही अग्नि में बाँझों के सामने चित्रित कर सकें, जो मंकार में चित्र, चित्र में मंकार हो, जिनका भाव-संगीत विद्युत्-धारा की तरह रोम-रोम में प्रवाहित हो सके, जिनका सौरभ सुंघते ही साँसों द्वारा अन्दर फेठकर हृदयाकाश में समा जाय, जिनका रस मदिरा की फेनराशि की तरह अपनी प्याली से बाहर छलक उसके चारों ओर भातिर्यों की फाँलर की तरह झूमने लगे, हँसते में न समाकर मधु की तरह टपकने लगे; अर्द्ध-निशीथ की तारावली की तरह जिनकी दीपावली अपनी मौन जड़ता के अन्धकार को भेदकर अपनी ही भावों की ज्योति में दमक उठे, जिनका प्रत्येक चरण प्रियंगु की डाल की तरह अपनी ही सौन्दर्य के स्पर्श से रोमांचित रहे; जापान की दीपमालिका की तरह जिनकी छोटी-छोटी पंक्तियाँ अपनी अन्तःस्थ में सुली ज्वालामुखी को दबा न सकने के कारण अन्तःस्वासी-ज्वालों के मूकम्प में कांपती रहे ।"

पंक्त की रचनाएं इस कसौटी पर तैरी उतरती हैं। उनकी माणा भावों को व्यक्त करने में काफी समर्थ हैं। "बादल" कविता में बादलों के आकार, रंग, उनके कार्य स्वयं उनके मानवीय उपयोग- इन सबका एकत्र संतुलन विद्यमान है। आगे चलकर इस कविता की एक-एक पंक्ति

में एक - एक बिम्ब नियोजित मिलते हैं—

‘ कभी चौकड़ी भरते मृग - से
मू पर चरण नहीं धरते,
मत्त मत्तंग कभी झूमते,
सजग शशक नम को चरते;

कभी केश - से बनिल ढाल में
नी खता से मुंह मरते,
बृहद् गूढ से विह्वल हवों को
बितराते नम को तरते ।’

— बादल

इन पंक्तियों में कवि ने बादल को कई रूपों में बहिष्कृत किया है। कभी - कभी वाकाश में घिरे हुए बादल बहुत तेजी से भागते छाते हैं, जिसे देखकर कवि ने कल्पना की है मानो ये बादल न होकर चौकड़ी भरते हुए मृग हों। मृग इतनी तेजी से दौड़ता है कि उसके पैर जमीन पर पड़ते हुए नहीं दीड़ पड़ते। यहां ‘ चौकड़ी ’ शब्द का प्रयोग बल्यन्त सार्थक है, जो मृग की तीव्रतम चाल को बहिष्कृत करता है। ‘ चौकड़ी ’ के स्थान पर प्रयुक्त अन्य कोई शब्द इतना साकार बिम्ब नहीं उभार सकता था। वाकाश में घिरी हुई काली - काली

घटावों में कवि कभी मत्ताले विशालकाय हाथी की कल्पना करता है जो मानो भूमते हुए चल रहे हैं और कभी सजगतापूर्वक आकाश में विचरणा करते हुए तरंगोश की कल्पना जागृत होती है।

‘ मय मलंगव कभी भूमते ’ में प्रत्येक शब्द हाथी की विशालता उसके स्वभाव एवं उसकी गम्भीर चाल को अभिव्यक्ति देने वाले हैं, जिन्हें पड़ते ही भूमकर चलते हुए विशालकाय हाथी का बिम्ब दृश्यमान हो उठता है। इसी प्रकार ‘ सजग सशक नम को चरते ’ द्वारा सतर्क दृष्टि के साथ श्वर से उबर फुदकते हुए तरंगोश का बिम्ब साकार हो उठता है। शब्दों का इतना सहज और सटीक प्रयोग अन्यत्र असम्भव है।

दूसरी पद में कवि ने बादलों को ढालियों पर लटकते हुए बन्दर के रूप में प्रस्तुत किया है। अत्यन्त नीचे लटकते हुए स्वप्न स्था में तिरते हुए बादलों को देखकर कवि कल्पना करता है मानो ये बादल न होकर स्था में लटके हुए बन्दर हों, जो मुंह ऊपर करके शून्यता का मद्भाषा -सा कर रहे हों। स्वभावतः बन्दर ढालियों पर उल्टा लटक जाते हैं और मुंह ऊपर करके जोर देते हैं। इसी सामिप्राय में ‘ अनिल डाल ’ का प्रयोग किया गया है। पुनः कवि ने बादल को एक विशाल गिद्ध के बिम्ब में आवद्ध किया है। जिस प्रकार गिद्ध के बा जाने पर मांसादि मद्भाषा के लिए एकत्रित होट्टे-होटे पक्षियों उड़कर श्वर-उबर बिखर

जाती हैं, उसी प्रकार किसी विशाल मेघ- लण्ड के वा जाने पर
छोटे - छोटे बादलों का समूह वाकाश में उधर - उधर बिखर जाता
है। इस प्रकार कवि ने एक सख्त एवं सशक्त बिम्ब की संरचना की है।
उपस्थित दोनों पदों में वाद्युण- बिम्ब का बहुमत संयोजन हुआ है।
माशा के नये बंध- सन्धियों को प्रस्तुत करने वाले ये पद कल- कल
कई प्रकार के बिम्बों से संयुक्त हैं।

किन्हीं- किन्हीं पदों में तो कवि ने एक ही पंक्ति में एकाधिक
बिम्बों का नियोजन किया है, जिसमें सर्वनात्मकता के साथ ही वैज्ञानिक
तथ्य भी निहित है। उदाहरण स्वरूप यह पद प्रस्तुत है-

“ हम सागर के धल हास हैं,
जल के घुम, गगन की छूट,
वनिल फेन, ऊषा के पल्लव,
वारि क्वन, वसुधा के मूल; ”

प्रथम पंक्ति में कवि ने वाकाश में फैले हुए श्वेत बादलों को
समुद्र की धल लंघी के बिम्ब में बांधा है। साहित्य में “ हास्य ”
का रंग श्वेत माना गया है तथा बादलों का रंग भी श्वेत है अतः
“ धल हास ” का प्रयोग परम्पारित विधान पर आधारित है। बादलों

रवतामा लिर हुए मेरुछण्ड ऊणा नायिका के अर हैं । फिर जैसे इतना ही काफी न हो, इस बिम्ब में वायु द्वारा प्रकम्पित मेरु किसलय-होठों के कम्पन की द्वाया भी व्यक्त करते हैं । इस बिम्ब में और भी संकेत निहित हैं । जैसे उणा एक टहनी हो और उस पर अंकुरित होने वाले लाल-लाल किसलय ये प्रातःकालीन रवताम मेरु-छण्ड हैं ।

भाषा को नये अर्थ-सन्धियों के साथ प्रस्तुत करना एक कवि की सर्वनात्मकता की कसौटी होती है और पंथ जी इस कसौटी पर खड़े उतरते हैं । अन्तिम पंक्ति में कवि ने 'बाकल' को 'वारि वसन' कहकर एक सशक्त बिम्ब की रचना की है । 'वारि वसन' का शाब्दिक अर्थ तो हुआ— जल का वस्त्र, किन्तु इसके अन्तर्गत एक दूसरी ही अर्थ-द्वाया निहित है और वह है— स्वेत वाषाण में लिपटी हुई एक नारी का बिम्ब । जिस प्रकार वस्त्र के भीतर एक नारी का सम्पूर्ण अस्तित्व झिलमिलाता रहता है, उसी प्रकार बाकल के अन्तर्गत जल का अस्तित्व निहित होता है जो पूर्णतया बाकलों द्वारा आवेष्टित होता है । यह एक शाश्वत सत्य भी है । इस तरह कवि की शब्द-योजना कल्पना और यथार्थ के मेल से एक सुन्दर बिम्ब की सृष्टि करती है जो रचना के स्तर पर सर्वनात्मक भी है । 'वारि' का एक अर्थ 'नारी' भी होता है तथा 'वारि' का

‘ नारि ’ के साथ गजब का ध्वनि-साम्य भी है। वागे प्रयुक्त ‘वसुधा’ के मूठ ‘ भी एक गहरी अर्थ-व्यंजना से जुड़ा हुआ है। बादलों की उत्पत्ति पृथ्वी के गर्म से निःसृत जल द्वारा होती है; इस सन्दर्भ में भी वे स्वयं को ‘ वसुधा के मूठ ’ कह सकते हैं या कि जब बादल पृथ्वी पर जल-रूप में बरसते हैं और पृथ्वी हरी - मरी फसलों से लहलहा उठती है, इस प्रकार बादल ही पृथ्वी की सम्पन्नता के कारक हैं, अतः उनका ‘ वसुधा के मूठ ’ कहना औचित्यपूर्ण ही होगा।

निम्नलिखित पंक्तियों से और भी गहरी अर्थ-व्यंजनाएं निःसृत होती हैं जो कवि की सर्वनात्मकता का परिचायक हैं-

‘ नम में क्षनि, क्षनि में बम्बर,

सलिल-मस्म, मारुत के फूँट,

हम ही जल में थल, थल में जल

दिन के तम, पाषक के तूट ।’

प्रस्तुत पद में बादलों की अभिव्यक्ति इस प्रकार है- हम बादल ही पृथ्वी के अस्तित्व को आकाश में कायम रखते हैं अर्थात् जब आकाश मेघाच्छादित रहता है, उस समय जल से निर्मित होने के कारण वहाँ पृथ्वी का अस्तित्व बना रहता है। इस प्रकार ‘ नम में क्षनि ’ का प्रयोग एक गहरी अर्थ-व्यंजना को उद्घुप्त करता है। ‘ क्षनि में बम्बर ’

प्रयोग भी उपर्युक्त वर्ष-व्यंजना से ही जुड़ा हुआ है। बादल वाकाश-
मण्डल से ही पृथ्वी पर बरसा करते हैं। इस प्रकार जल की धारा पृथ्वी
पर गिरती हुई भी वाकाश से जुड़ी होती है। बादलों का अस्तित्व तो
जल के रूप में पृथ्वी पर बिखर जाता है, किन्तु उसका उद्गम- स्थल वाकाश
ही होता है; अतः बादलों का यह कथन कि वे पृथ्वी पर रहते हुए भी
वाकाश से जुड़े होते हैं; अत्यन्त तर्कसंगत एवं सर्वनात्मक है। कवि ने यहां
साधारण शब्द- प्रयोग द्वारा ही अत्यन्त सूक्ष्म एवं गहरी अमिष्यव्यक्ति को
साकार किया है। बादलों के लिए प्रयुक्त 'सलिल मसम' का प्रयोग भी
अत्यन्त मौलिक एवं सर्वनात्मक है; क्योंकि किसी भी वस्तु का मसम उज्ज
जलाने की प्रक्रिया द्वारा ही प्राप्त किया जाता है तथा बादलों की उत्पत्ति
भी जल के वाष्पीकरण द्वारा ही होती है। साथ ही दोनों में रंग -
साम्य भी पाया जाता है। मसम का रंग लाला या मूरा होता है
तथा बादलों का रंग भी प्रायः काला या मूरा होता है। बादलों के
लिए 'मारुत के फूल' का प्रयोग एक वादगुण-विश्व की वृष्टि करता
है। यों तो बादलों में अनेक प्रकार की वाकृतियां उभरती प्रतीत होती
हैं। जैसे वायु की टहली में बादलों के गुच्छ के गुच्छ अपने भीतर फूलों
की उत्फुल्लता, जीवन्तता, वर्ण, गन्ध सभी कुछ को संकुच कर जाते हैं।

जब वाकाश में छार हुए बादलों का प्रतिबिम्ब जल में पड़ता है तो

वहाँ स्थल का मान होने लगता है, साथ ही स्थल पर जल बरसने का निमित्त भी बादल ही होता है; अतः कवि ने बादलों के लिए 'जल में धल' 'स्व' 'धल में जल' का सर्वनात्मक प्रयोग किया है, यहाँ पर बादल स्वयं को जल में स्थल की अवतारणा करने वाले स्व स्थल को जलमय बना देने वाले एक सशक्त कारक के रूप में वमिव्यक्त करते हैं। स्वयं की 'दिन के तम' कहने वाले बादल स्वयं जब पूर्णतया वाकाश को वाच्छादित कर लेते हैं तो सम्पूर्ण पृथ्वी गहन अन्धकार में डूब जाती है। सूर्य की प्रबल किरणों को अप्रभावी बना देने वाले ये बादल 'पावक के तूल' भी हैं। सान्ध्य काल में जब सूर्यास्त के कारण वाकाश रक्तमय हो उठता है तो वाकाश में दूर दूर बादल भी लाल दिखने लगते हैं जो वाग की रुई जैसे प्रतीत होते हैं। इस प्रकार 'पावक के तूल' शब्द-प्रयोग सच्च कल्पना एवं सर्वनात्मकता से परिपूर्ण है।

कवि की सर्वनात्मकता को वमिव्यक्ति देने वाले ये प्रयोग अत्यन्त सच्च एवं व्यंग्यात्मक से परिपूर्ण हैं। शब्द-शिल्पी कवि पंत ने अपनी अनेक रचनाओं में इस प्रकार की सर्वनात्मकता को प्रयुक्त किया है। 'बादल' के अतिरिक्त भी पन्त की अनेक ऐसी रचनाएँ हैं, जो उनकी भाषा की सर्वनात्मकता के लिए बेसीढ़ हैं। 'परिवर्तन' कविता 'पल्लव' की प्रतिनिधि रचना है। यह कविता एक स्वर से पंत जी की श्रेष्ठतम रचना

मानी जाती है। कोमलता और सौन्दर्य के कवि को संसार की कठोरता का भी उतना ही जीवन्त अनुभव है। जगत में बहुविध होते हुए 'परिवर्तन' ने उनके दृष्टि-बोध में भी परिवर्तन ला दिया। कवि के ही शब्दों में-

“पल्लव” की प्रतिनिधि रचना ‘परिवर्तन’ में विगत वास्तविकता के प्रति असंतोष तथा परिवर्तन के प्रति आग्रह की भावना विद्यमान है। साथ ही जीवन की अनित्य वास्तविकता के भीतर नित्य सत्य को खोजने का प्रयत्न भी है, जिसके आधार पर नवीन वास्तविकता का निर्माण किया जा सके।^१

परिवर्तन ‘कविता भाषा और सर्वनात्मकता की दृष्टि से बेजोड़ है। उदाहरणार्थ यह पद उद्धृत है-

वहे वासुकि सल्लस फन ।

लडा - क्लृप्तिरत वरुण तुम्हारे चिह्न निरन्तर

झोड़ रहे हैं जग के विज्ञात वक्ताः स्थल पर ।

शत - शत फेनोच्छ्वसित, स्फीत फूत्कार मयंकर

धुमा रहे हैं घनाकार जगती का बम्बर ।

मृत्यु तुम्हारा गरुड दंत, कंबुक कल्पान्तर,

बलि विश्व है विवर,

ब्रह्म कुण्डल

दिग्गुण्डल ।

प्रस्तुत कविता में कवि ने 'परिवर्तन' की नागराज वासुकि से समता प्रतिस्थापित की है। परिवर्तन द्वारा उत्पन्न विध्वंस से कवि का संवेदनशील हृदय चीत्कार कर उठता है। अतः कवि उसे 'निष्ठुर' सम्बोधन प्रदान करता है और कहता है कि हे परिवर्तन ! तुम तो सख्त फन वाले नागराज वासुकि हो। तुम वही लाल पेरों से, जो मौलिक दृष्टि से बोझिल रहते हैं, संसार के वृक्षस्थ को रौंदते रहते हो। जब तुम फुंकारें लेते हो तो तुम्हारे मुख से विषैली भाग निकलती है, साथ ही तुम्हारी भयंकर गर्जना से सम्पूर्ण वाकाश धूमता हुआ-सा प्रतीत होता है। वाकाश में घिरने वाली प्रलयकारी घटाएं मानी तुम्हारे मुख से निकलने वाली विषयुक्त फन से ही निर्मित हैं। परिवर्तन के समय वाकाश में प्रलयकारी घटाएं घिर जाती हैं जिन्हें कवि परिवर्तन रूपि वासुकि नाग के मुख से निकलने वाली विषैली भाग के रूप में अभिव्यक्त करता है; जो एक अत्यन्त सृजनात्मक प्रयोग है। उन प्रलयकारी घटाओं की भयंकर गर्जनाएं ही मानी वासुकि-परिवर्तन की भयंकर फुत्कारें हैं। 'शत - शत फेनौच्छ्वसित स्फीत फुत्कार भयंकर' में प्रयुक्त प्रत्येक एक

शिथिल गति के साथ आगे बढ़ता है। साथ ही यहां नाद और लय का बपूर्ण संयोग अभिव्यक्त होता है।

यद्यपि पंत जी कोमल कल्पना के कवि हैं, किन्तु प्रस्तुत रचना का थरातल अत्यन्त कठोर है, जिसके लिए तदनुरूप क्लिष्ट शब्दावली का प्रयोग किया गया है। संयुक्त वर्ण-विन्यास मयंकर वातावरण की उत्पत्ति में भरपूर सहायक है। आगे की पंक्तियों में कवि की कल्पना और भी खन हो जाती है। कवि परिवर्तन को सम्बोधित करते हुए कहता है कि हे परिवर्तन ! मृत्यु ही मानो तुम्हारा विषमरा दांत है। वासुकि का काटा हुआ प्राणी किसी भी उपचार से जीवित नहीं बच सकता; उसी प्रकार परिवर्तन की चपेट में बाया हुआ प्राणी भी नष्टप्राय हो जाता है। जब समस्त सृष्टि का विनाश हो जाता है, तब नूतन सृष्टि की संरचना होती है; यह प्रक्रिया परिवर्तन रूपी वासुकि द्वारा पुरानी केंचुली का परित्याग कर नयी केंचुली धारण करने का प्रतीक है।

परिवर्तन की व्याप्ति की ओर संकेत करते हुए कवि सम्पूर्ण विश्व को उस काल सर्प का क्विर कहता है। कतः "वक्लि विश्व है विवर" का प्रयोग सार्थक एवं प्रयोग की नवीनता से युक्त है। वासुकि कुण्डली मारकर बैठता है। परिवर्तन-नाग की कुण्डली की अभिव्यक्ति के लिए कवि ने "दिहभण्डल" शब्द का प्रयोग किया है। दिशावर्त की

गोलाकार प्रति ति ही मानो परिवर्तन रूपे वासुकि की कुण्डली है ।

सम्पूर्ण पद एक गम्भीर एवं मयंकर वातावरण की सृष्टि करता है । भाषा के अनुरूप शब्दों का प्रयोग कवि की शब्द-चयन की कुशलता को व्यंजित करता है । परिवर्तन का मानवीकरण करते हुए कवि ने वासुकि के समस्त क्रिया-कलाप को उसके अन्तर्गत बड़े ही दत्तातापूर्वक समाहित कर दिया है । 'पल्लव' की भूमिका में कवि ने कविता के लिए जिस चित्र-भाषा की आवश्यकता पर बल दिया है, वह अपनी पूरी सार्यकता के साथ प्रस्तुत पद में अभिव्यंजित है ।

संसार की अनित्यता से विषण्ण कवि परिवर्तन के वनिष्टकारी रूप की ही कल्पना करता है । परिवर्तन के विनाशकारी चित्रण के साथ ही भाषा की सर्वनात्मकता का सुन्दर नियोजन प्रस्तुत पद में द्रष्टव्य है-

जगत का अविरत हृत्कम्पन

तुम्हारा ही मय सूचन

निखिल फलों का मौन पतन

तुम्हारा ही वामंक्रा ।

विपुल वसना विक्रम विश्व का मानस शतदल

बान रहे तुम, कुटिल काठ कुम्भि- से घुस फल- फल;

तुम्हीं स्वेद- सिंचित संसृति के स्वर्ण शस्य दल

फलफल देते, धर्णाफल बन, वांछित कृषि फल !

जाये, सतत ध्वनि स्पंदित जगती का दिङ्मण्डल

नैश गगन- सा सकल

तुम्हारा ही समाधि- स्थल !

कवि परिवर्तना को सम्बोधित करते हुए कहता है कि हे परिवर्तन !

संसार के समस्त प्राणी का हृदय अन्तरत धड़कता रहता है। यह प्रक्रिया मानो तुम्हारे भय की ही सूचक है। सांसारिक जीवों का सर्वदा के लिए बाँसें मुँह लेना तुम्हारे आमंत्रण का ही प्रतिफल होता है। अनेक प्रकार की उन्मादों से परिपूर्ण मनुष्य के हृदय को भ्रत-विभ्रत कर देने वाले हे परिवर्तन ! तुम उस कुटिल कीड़े की भांति हो, जो कमल-पुष्प के अन्दर प्रविष्ट होकर उसकी पंखुड़ियों को भीतर से भीतर कुतरता रहता है।

किसानों को भी तुम उनके वांछित कृषिफल से वंचित कर देते हो; क्योंकि कमी वृष्टि एवं कमी बीजा बनकर उनकी फसलों को विनष्ट कर देते हो।

कवि की सर्वनात्मकता यहाँ अपने चरम रूप में अभिव्यक्त हुई है। पंथ की मान्यता कि शब्द के बाहर उसकी वही सत्ता नहीं होती, वरन् दोनों एकात्म रहती है, उनके प्रयोगों में कहीं-कहीं अत्यन्त सटीक रूप में व्यक्त होती है। 'नैश गगन- सा सकल । तुम्हारा ही समाधि-स्थल' में कब्रिस्तान की निस्तब्धता रात्रि के आकाश में अमृत रूप से व्यंजित होती है।

पंचम अध्याय

महादेवी वर्मा के काव्य की पृष्ठभूमि

महादेवी वर्मा छायावादी कवियों में एकमात्र ऐसी हैं, जिनकी औपचारिक शिक्षा विश्वविद्यालय में अपनी पूर्णता तक पहुंच सकी थी। उन्होंने प्रयाग विश्वविद्यालय से संस्कृत-साहित्य में एम० ए० की परीक्षा अच्छे अंकों से उत्तीर्ण की थी। संस्कृत-भाषा और साहित्य का एक गहरा संस्कार उनकी काव्य-रचना का आन्तरिक तत्व बना। महादेवी के जीवन के विकास का क्रम भी ऐसा रहा कि उनके अन्तर्गत में वेदना और करुणा के तत्व प्रधान होते चले गये। संस्कृत-साहित्य में करुणा-रस की बहुत गहरी परम्परा रही है। महाकवि भवभूति तो इस रस के महान रचनाकार माने गये हैं। पूरा 'उत्तररामचरित' करुणा रस का एक अक्षुण्ण कोण है। महादेवी इस करुणा रस की निष्पत्ति में उस महान् काव्य का अदान सफलतापूर्वक ग्रहण कर सकी हैं। उनका अपना जीवन जहाँ एक ओर साहित्यिक संस्कारिता से सम्पन्न रहा, वहीं दूसरी ओर पारिवारिक सुखों के सन्दर्भ में अधूरा रहा। उन्हें अपने माँ-बाप का प्यार तो मिला और माई-बहनों का आश्रित्य भी; किन्तु उनका विवाहित जीवन पूर्णरूप से असफल रहा। वे अपने पति के साथ सुखी दाम्पत्य-जीवन नहीं बिता सकीं। उन्हें विवाह के तत्काल बाद ही ऐसा प्रतीत हुआ कि उनके पति का व्यक्तित्व उनकी

मनोवांछा के अनुकूल नहीं है और यही उन्होंने विरक्त और विषण्ण होकर अपना स्वतंत्र जीवन व्यतीत करने का निर्णय ले लिया। उन्होंने साहित्य सृजन और सामाजिक जागरण के क्षेत्रों में समान रूप से सक्रियता दिखायी। नारी-शिक्षा के क्षेत्र में उनका योगदान विशिष्ट माना जायेगा, क्योंकि उन्होंने अपना पूरा जीवन एक विशाल महिला शिक्षा-संस्थान के निर्माण और संचालन में लगा दिया; दूसरी ओर वे निरन्तर कविता और संस्मरण लिखती रहीं। अपने निजी जीवन के उस गहरे अधोरेफ में उनके पीछे एक विशिष्ट पीड़ा बोध को जन्म दिया। उन्होंने अपने मन को उस अज्ञात सत्ता की ओर केन्द्रित किया, जिसे अपना प्रियतम घोषित करते हुए निरन्तर उसके विरह के गीत गाये। उस रचना-प्रक्रिया में उन्हें संस्कृत-साहित्य से प्राप्त शब्दावली और भारतीय परम्परा के प्रतीक बार-बार उपयोग में आए हैं।

महाकवी जी की काव्यभाषा में हम उस मिश्रित रूप को नहीं देखते, जो उर्दू और हिन्दी के मिलने-जुलने से बनता है। इसमें प्रारम्भ से अन्त तक संस्कृत की उत्तम शब्दावली देखने को मिलती है। फिर भी महाकवी की काव्यभाषा ज्योत्सनासिंह उपाध्याय 'हरिबोध' के 'प्रिय-प्रास' जैसी क्लृप्त और दुरुह नहीं है और न ही निराशा के 'राम की शक्ति-पूजा' या सुमित्रानन्दन पंत के 'परिचर्तन' जैसी जटिल। महाकवी की काव्य-भाषा उनकी जीवन-भाषा की ही भांति एक सुनैप में वास्था के निष्कम्प दीप का पूरी रात जलने जैसी है। इसीलिए उनके काव्य में धाराधना और तिल-तिलकर जलने का भाव प्रसर एवं प्रचुर रूप से दृष्टिगोचर होता है।

अष्टमः अध्यायः

महादेवी वर्मा : काव्यभाषा के विविध आयाम

(क) महादेवी वर्मा के काव्य में प्रतीक-योजना :

महादेवी वर्मा की काव्यभाषा में प्रारम्भ से अन्त तक एक विचित्र एकरूपता दृष्टिगोचर होती है। हायाबादी कवियों में निराळा और पंत की भाषा में तो पर्याप्त वैविध्य का दर्शन होता है, विशेषकर निराळा के काव्य में। जहाँ एक तरफ उनकी 'बुझ की कड़ी', 'बादल-राग', 'सन्ध्या-सुन्दरी' (निराळा); 'बाकल', 'मोन-निमंत्रण', 'प्रथम-रश्मि' (पंत) जैसी कविताएँ हैं; वहीं 'सरोजस्मृति', 'राम की शक्ति-पूजा', 'तुलसी दास' (निराळा); 'परिवर्तन' (पंत) जैसी छन्दों, तत्सम शब्दावली से परिपूर्ण रचनाएँ देखने को मिलती हैं। प्रसाद ने तो भाषा की एकरूपता को विभिन्न विधानों के अनुरूप डालकर उसमें विविधता ला दी है। जहाँ वे चाहें वह कभी र यौवन जैसी गीत-संरचना कर सके हैं; वहीं 'कामायनी' जैसा सर्वनात्मक एवं बौद्धिकता से परिपूर्ण प्रबन्ध-काव्य भी उन्होंने की देन है। हायाबाद की अन्तिम कड़ी महादेवी वर्मा की काव्यभाषा की एकरूपता में वैविध्य के लिए कोई स्थान नहीं है। एक ही तत्व गीतात्मकता प्रथम संकलन 'गीतार' से लेकर 'के पश्चिमा' तक प्रचुर मात्रा में उपलब्ध हो, रचना-प्रक्रिया में उत्तरीतर प्रौढ़ता लाती गयी है।

महादेवी वर्मा में अपनी देवता और प्रेम को व्यंजित करने के लिए

जिस पद्धति का सहारा लिया, वह है प्रतीकात्मकता। उनकी रचनाओं में प्रतीकों के नियोजन पर प्रकाश डालने से पूर्व संक्षेप में प्रतीक की सामान्य स्थिति पर विचार करना अपेक्षाणीय है। प्रतीक एक जातीय सम्पत्ति है, पर वह रागात्मक चेतना का बंध नहीं है, वह शुद्ध रूप से बुद्धि का व्यापार है। प्रतीक और बिम्ब में अन्तर करते हुए डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने प्रतीकों की स्पष्ट स्थिति का संकेत इस प्रकार दिया है-

‘प्रतीक और भावचित्र में प्रायः वैसा ही अन्तर है जैसा उपमा और रूपक में होता है। उपमा सामान्यतः एक स्थिति की ओर संकेत करती है और उसके ‘द्विरेख’ को मूर्तिमान नहीं करती, पर रूपक स्थिति को आरोपित करके फिर उसके विस्तृत परिवेश से तुलित करता है।’^१

प्रतीक का अपने आपमें कोई महत्व नहीं होता, बरन् प्रतीयमान का महत्व होता है। प्रतीक और प्रतीयमान में कोई नियत सम्बन्ध नहीं होता। जैसे- ‘कमल’ भारत में योगसाधना का प्रतीक है; किन्तु दूसरी संस्कृति में भी हो, यह आवश्यक नहीं। भाषा मात्र ही प्रतीक संकेतना है। वैसा टिकाऊ उस पर प्रभाव होता है, महत्व भी उतना ही होता है। साहित्यिक भाषा में प्रतीक का बहुत महत्व होता है, क्योंकि वह संस्कृति का वहन करती है। प्रतीक का निर्माण किसी वस्तु के कई गुणों

१- भाषा और संकेतना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०- ६६- ६७

को देखी हुए होता है। उदाहरणस्वरूप 'पोपल' के पेड़ का प्रतीक-संस्कृति में स्वीकृत यह प्रतीक निरन्तरता, सनातनता का वाचक होता है, इसलिए वह सन्तान का भी प्रतीक बन जाता है; क्योंकि सन्तान के माध्यम से सृष्टि की निरन्तरता अभिलिखित है। अतः प्रतीक के लिए संस्कृति आवश्यक है। सन्ध्या से प्रतीक तक के विकास पर प्रकाश डालते हुए डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने इस प्रकार लिखा है-

‘सन्ध्या से प्रतीक तक का विकास निश्चय ही भाव को समृद्ध बनाता है और अनेक कवियों की व्यक्तित्व और सामूहिक शक्ति द्वारा सम्पन्न हो पाता है। पर प्रतीक के बाद किसी शब्द-विशेष के विकास की दो स्थितियां हो सकती हैं- या तो वह प्रतीक अपनी सम्भावनाओं को और अधिक खोलता हुआ एक भावचित्र (इमेज या इमेजरी) के रूप में गठित हो जाता है, या फिर कवियों की असाध्य और भाव-विसंगत प्रयोगों के कारण वह एक कथानक-रुढ़ि (मोटिफ) भर बन जाता है। सन्ध्या-प्रतीक-भावचित्र, या फिर सन्ध्या-प्रतीक-कथानक-रुढ़ि-काव्यभाषा में शब्द-शक्ति के विकास की ये दो संभावित दिशाएं हैं।’^१

बाधुनिक हिन्दी-काव्य में शब्दों का सामान्य तथै सर्वत्र नहीं होता है। जब कवि समुद्र, निर्मल, मणि वक्ता दीप का प्रयोग करता

१- भाषा और संवेदना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०- ६६

है, तब उसका तात्पर्य आत्मा से होता है; जहाँ तम कहा जाता है, वहाँ निराशा तथा अज्ञान का बोध होता है। हास्य तथा रश्मि क्रमशः वाशा और ज्ञान के परिचायक हैं। इसी प्रकार पत्नी और पथिक के सम्बोधन द्वारा साधक की स्थिति का मान होता है।

महाकवी वर्मा का काव्य तो संकेतों और प्रतीकों का मण्डार ही है; जिससे उनका काव्य कहीं-कहीं छूह-सा हो गया है। उनके कुछ प्रतीक तो परिचित होने के कारण सहजतया समझे जा सकते हैं; किन्तु कुछ प्रतीक व्यवहार में अधिक प्रयुक्त न होने के कारण बड़े ग्रहण कराने में बाधा उपस्थित करते हैं। बुद्धिमत् प्रतीक इस प्रकार हैं—
‘तरी’ का प्रयोग जीवन के लिए, ‘सागर’ का प्रयोग संसार के लिए, ‘तम’ का अज्ञान एवं ‘क्राश’ का प्रयोग ज्ञान के लिए किया गया है। इसी प्रकार ‘वीणा’ के तार को हृदय के भावों के लिए एवं ‘गायक’ को साधक के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त किया गया है। श्लम, जो चातक और मीन की भाँति बावर्षी प्रेक्षे की कोटि में जाता है; किन्तु महाकवी जी ने ‘श्लम’ को मौल्यपूर्ण सांसारिक वाकर्मण के रूप में व्यंजित किया है।

‘श्लम में शापमय घर हूँ।

किरी का दीप निष्ठुर हूँ।’

महाकवी की काव्य-चेतना में ‘नीहार’ से लेकर ‘दीपशिखा’

पर्यन्त कुछ प्रतीक बारम्बार प्रयोग में आते हैं। जैसे लगता है ये उनकी धेतना में घुमड़ते रहे हैं। इन प्रतीकों में एक है- दीपक या दीप। दीपक जलता है और संसार को प्रकाश देता है। अज्ञान के अन्धकार को काटता है, ज्ञान के आलोक का प्रसार करता है। उसका तिल-तिलकर जलना महात्मी के लिए उस जीवन का पर्याय-सा प्रतीत होता है, जो यातना में धुल-धुलकर क्षण-क्षण व्यतीत होता है। ऐसी यातना भरी घड़ियों में व्यतीत होने वाले जीवन का प्रतीक उन्हें 'दीपक' ही लगता है। 'दीपक' का आलोक उसके अन्तर्द्वार का प्रतिफलन है। इसलिए महात्मी उस आत्म-ज्वाला में तिल-तिल जलने वाले दीपक को अपनी जीवन के प्रतीक के रूप में चित्रित करती है। फिर दीपक का विसर्जन या उसका ज्वलन एक प्रकाशमान जीवन का विसर्जन या ज्वलन है। इन सारे संस्कारों को अपनी दृष्टि में रखी हुए ही वे इस प्रकार के प्रयोग करती हैं-

‘ गये तब से कितने युग बीत

जुड़ कितने दीपक निर्वाण ।’ — नीहार

यह प्रतीक उन्हें इतना प्रिय है कि इसके साथ उन्होंने सादात्म्य-सा कर लिया है-

‘ धूप-सा तन दीप-सी मैं ।

उड़ रहा निज एक सौरभ-धूम-लेजा में बिखर तन,

खी रहा निज की बक आलोक-सांछों में फिँस का—’

कहीं यह प्रतीक गलने, धुलने और जलने के सन्दर्भ में प्रयुक्त हुआ है-

मोम- सा तन धुल चुका,

जब दीप-सा मन जल चुका है ।

तो कहीं जलकर वात्मदान के सन्दर्भ में व्यंजित होता है-

सौरभ फैला विपुल धूप बन,

मृदुल मोम-सा धुल रे मृदु तन;

दे प्रकाश का सिंधु अपरिमित,

तेरे जीवन का जगु गल- गल ।

फुलक-फुलक मोरे दीपक जल ! — वाघुनिक कवि

इस प्रतीक का उपयोग महाकवी ने अपनी रचनाओं में अनेक स्थल पर अनेक रूपों में किया है । ' नीहाव ' की ' मेरा राज्य ' शीर्षक कविता में एक स्थान पर उन्होंने प्राणों का दीप जलाकर दीवाली मनायी है-

अपनी इस सृष्टि की

मे हूँ रानी जगाली,

प्राणों का दीप जलाकर

करती रहती दीवाली ।

तो वही अपनी अस्तित्व को बनाए रखने का रक्षाधर्म निरंतर है ।

तभी तो उपासक के ये शब्द इस रूप में व्यंजित हुए हैं-

‘ भिन्ता क्या है, है निर्मम ।
 कुल जाये दी फल मेरा;
 हो जायेगा तेरा ही
 फेड़ा का राज्य बंधेरा ।’

इन पंक्तियों में कितनी करुणा व्यंजित होती है तथा इसमें
 वाराह्य की निर्ममता पर एक विशुद्ध आघात-सा किया गया है । यहाँ
 ‘दी फल’ की आत्मा के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया गया है ।
 ‘नी हार’ की ही ‘निर्माण’ कविता में कवयित्री ने अपने दृष्ट से
 बाग्रह-सा किया है-

‘ इस असीम तम में मिलकर
 मुझको फल भर सी जानें दो,
 कुल जानें दो फल । बाघ
 मेरा दी फल कुल जानें दो ।’

इस प्रकार प्रत्येक स्थल पर प्रतीकों का बंध सन्धानानुसार बदलता
 रहता है । जैसा कि विश्वम्भर ‘मानव’ ने लिखा है-

‘ --- बाकार कथा वर्ण-साम्य पर प्रतीकों का बंध लाते
 हुए भी प्रेम पर बहुत-कुछ निर्भर रहना पड़ता है ।’^१

१- महादेवी : विश्वम्भर ‘मानव’ - सम्पा०- इन्द्रनाथ मदान, पृ०-१३२

‘ दीपक ’ जिसका प्रयोग अधिकतर ‘ वात्मा ’ के प्रतीक के रूप में हुआ है, ‘ रश्मि ’ की ‘ जीवन-दीप ’ कविता में ‘ मानव ’ के प्रतीक रूप में अमिष्यक्त हुआ है-

‘ किन उपकरणों का दीपक,
किसका जलता है तेल ?
किसकी वटि, कौन करता
इसका ज्वाला से भल ? ’

मानव-जीवन के समस्त वैभव बाणभंगुर हैं और प्रकृति के अपेक्षाकृत स्थायी । उसमें अनन्त जीवन, असीम सुखमा और चिर जीवन व्याप्त है । अपने दुःखों से घिरा हुआ मनुष्य अपनी निर्बलता देखे या प्रकृति का अपार वैभव, अपने जीवन का क्रन्दन सुने या प्रकृति का संगीत; ये उलझनें सुलझ नहीं पातीं । इस भाव की अमिष्यक्ति इन पंक्तियों में हुई है-

‘ तेरे असीम बागन की
देखूं जामा बिवाली,
या इस निर्जन कोने के
बुझते दीपक की देखूं । ’ — रश्मि

कवयित्री की तृतीय रचना ‘ नीरवा ’ में ‘ नीहार ’ और ‘ रश्मि ’ की अपेक्षा भावों की समनता अधिक है । ‘ नीरवा ’ महाकवी के अन्तर्जीव का भावयोग है । शुक्ल जी ने अपने निबन्ध में लिखा है,

‘जिहा प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान-रक्षा कहलाती है; उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रस-रक्षा कहलाती है।’^१ ‘नीरजा’ में महादेवी जी के भावों का यही रस-परिपाक निहित है।

‘नीहार’ और ‘रश्मि’ तक तो कवयित्री ने अभिव्यञ्जना-शक्ति को कमी के कारण प्रतीकों का बहुत कम प्रयोग किया है; क्योंकि तब तक महादेवी न तो व्यक्तिगत अनुभूतियों से तटस्थ हो पायी थीं और न अभिव्यञ्जना में निर्व्यक्तिक। ‘नीहार’ में कवयित्री ने एक सीमा तक स्वयं को उद्घाटित किया है। इसके गीतों जैसी मार्मिकता परवती रचनाओं में अनुपलब्ध है। उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है-

‘नीहार का काव्य उस स्थिति का है, जब भावों के पारावार से गिरा मौन हो जाती है।’^२

महादेवी ‘नीहार’ की अपेक्षा ‘रश्मि’ को अपने अधिक निकट मानती हैं, क्योंकि वह चिन्तन-प्रधान काव्य है। ‘रश्मि’ की चिन्तन-प्रधान अनुभूति अभिव्यञ्जना-शक्ति के अभाव में कहीं-कहीं काव्य-रूप में नहीं ढल पायी है; किन्तु तब तक कवयित्री इस तथ्य से परिचित हो गयीं कि जिस वाक्यात्मक अनुभूति की व्यञ्जना उन्हें अभीष्ट थी, उसे व्यक्त करने का माध्यम प्रतीक ही हो सकेगा। ‘नीरजा’ तक बातें-बातें उनकी अनुभूति एवं अभिव्यञ्जना-शक्ति में सामन्वस्य स्थापित हो जाता है। निम्नलिखित विचार इस तथ्य की पुष्टि कर देते हैं-

१- चिन्तामणि, भाग १ - ‘काव्य ही है’ अर्थात् निबन्ध

२- महादेवी वर्मा : यात्रा- (नीहार), पृष्ठ- ५७

‘नीरवा’ तक बातें- बातें उनकी अभिव्यञ्जना शक्ति स्तनी सदा म हो चली थी कि एक सीमा तक चिन्तन का मार उठा सके। उन्होंने अपने लिए एक सीमित भाषा-क्षेत्र चुन लिया, स्वयं सन्देह नहीं कि इस भाषा-क्षेत्र पर उनका अच्छा अधिकार है। उनकी कल्पना एक निश्चित सीमा के भीतर उड़ाने मरती है। उसे अपने वाक्यांश की लम्बाई-चौड़ाई का भी ज्ञान है और अपने डेरों की शक्ति का भी। ‘नीरवा’ तक पहुँचकर महाकवी यह तय कर लेती है कि उन्हें क्या कहना है और क्या नहीं- और जितना कुछ कहना उन्होंने तय किया, उसे कहने की योग्यता भी धीरे-धीरे संचित कर ले। अनुमति पर चिन्तन को तरजीह देकर उन्होंने अपनी दार्शनिकता के अनुरूप संवेदनशीलता की सीमा निर्धारित कर दी। यही कारण है कि तीव्र संवेदनों की कवयित्री होकर भी महाकवी अपने काव्य में बिबर्बा का कम और प्रतीकों का अधिक प्रयोग करती है।^१

इस सन्दर्भ में इन्द्रनाथ मदान के विचार द्रष्टव्य हैं-

महाकवी का चिन्तन जिस अनुपात से गहराता है, उसी अनुपात से उनके काव्य में प्रतीकों का अधिक प्रयोग होने लगता है।^२

‘नीरवा’ की प्रस्तुत कविता में महाकवी ने ‘दीपक’ को

१- महाकवी : प्रमोद वर्मा - सम्पा० परमानन्द श्रीवास्तव, पृ०-२६

२- महाकवी : इन्द्रनाथ मदान, पृ०- १०

जीवन के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया है, जिसमें उनका स्नेह-सिक्त
हृदय ही 'वार्ता' का काम करता है-

‘ अपना जीवन- दीप मृदुलतर,
पतीं कर निव स्नेह-सिक्त उर;
फिर जो जल पावे हंस- हंसकर
हो आभा साकार ।
ओ पागल संसार ।’

कहीं- कहीं तो कवयित्री अपने हृदय- दीप को शाश्वत रूप से
जलाए रखना चाहती हैं, इस भाव से कि कहीं उनके प्रियतम का पंथ
बन्धकारमय न हो जाय । उपास्य की रक्षा के लिए वे मयंकुर से मयंकुर
संताप सहने के लिए तत्पर हैं । इसी भावना से प्रेरित होकर उन्होंने
अपने मानस-दीप से मधुर- मधुर जलने का वाग्रह- सा किया है-

‘ मधुर- मधुर धीरे दीपक जल ।
युग- युग, प्रतियुग, प्रतिज्ञाणा प्रतिफल,
प्रियतम का पथ बालोक्ति कर ।

सौरभ फैला विपुल धूप बन,
मृदुल मौन- सा घुल रे मृदु तन;
दे प्रकाश का सिंधु अपरिमित,
तेरे जीवन का कणू गल- गल ।

फुलक- फुलक मेरे दीपक जल ।

तारे शीतल कोमल नूतन,

मांग रहे तुझसे ज्वाला- कथा

पिख-शलम सिर धुन कहता है

हाव न जल पाया तुझमें मिले ।

सिहर- सिहर मेरे दीपक जल ।

जलते, नम में देस अस्थिर,

स्नेहलेन नित कितने दीपक;

जलमय सागर का उर जलता,

विधुत है धिरता है बाक ।

विहंस- विहंस मेरे दीपक जल ।

‘ दीपक ’ महादेवी वर्मा के काव्य का एक ऐसा प्रतीक है, जो उनके आन्तरिक दाह से लेकर अन्तर के दिव्य- प्रकाश तक की नानावर्णीय आयातों को प्रतिमासित करता है । महादेवी के व्यक्तित्व में जो एक अन्तर्दाह है, मीतर से मीतर जलने, गलने, घुलने, घटने का तप है, उसे भी वे ‘ दीपक ’ से ही प्रतिबिम्बित करती हैं और साथ ही जब वह अन्तर्दाह अपनी चरम-परिणति में वेदना के आनन्द बनता है, उसका भी प्रकाशन वे ‘ दीपक ’ के ही प्रतीक से करती हैं । प्रस्तुत कविता महादेवी के व्यक्तित्व के उस स्वर को व्यक्त करती है, जब दीपक का

जलना उनके लिए एक मधुर व्यापार बन जाता है; क्योंकि उनके भीतर वे गहरे तमस को बालोक्ति कर वह उसमें उतरने वाले प्रियतम के पथ को प्रशस्त करता है। उन्हें ऐसा लगता है कि जब वह दीपक धुलता है तो धूप का सौरभ बनकर फैलता है और उसके जीवन के ज्वा गल-गलकर प्रकाश का अपरिमित सिन्धु बनाते हैं। इसी लिए दीपक के जलने में उन्हें एक फुलक का अनुभव होता है। इस प्रकार वे अपने दीपक से विश्व-विस्तार कर जलने की कामना करती हैं।

‘नीरजा’ की इस कविता के सन्दर्भ में विजयेन्द्र स्नातक का मत इस प्रकार है-

‘नीरजा’ की मूल-भावना का यथार्थ परिचय देने वाली उनकी ‘मधुर-मधुर धीरे दीपक जल’ कविता है। इस गीत में दीपक कवि के व्यक्तित्व का प्रतीक है। अपने सुकुमार-कोमल शरीर को, अपने जीवन के प्रत्येक ज्वा को दीपक की वर्तिका की भाँति जलाती हुई कवयित्री अपने प्रियतम का पथ बालोक्ति करना चाहती है। अपने को मोम की भाँति गलाकर बाँधक फैलाने वाली दीपशिला में विश्व-कल्याण और संसार-सेवा का जो उदात्त बाँधक दृष्टिगत होता है वह काव्य का ही नहीं, संसार का बाँधक है।^१

‘जात्मा’ और ‘प्रकाश’ का प्रतीक ‘दीपक’ कहीं-कहीं

१- महादेवी वर्मा : विजयेन्द्र स्नातक, सम्पा० शिवीरानी गुट्ट, पृ०-१७२

ताराबों के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त हुआ है

‘ तम ने बोया न- पंथ
सुवासित हिमकल से;
सूने बांगन में क्षीप
कटा दिये मिल- मिल से; ’

यहाँ पर ‘ क्षीप ’ शब्द स्वच्छ वाकाश में मिलमिलाते हुए ताराबों के प्रतीक के रूप में ग्रहण किया गया है। जहाँ कहीं चिन्तन की प्रधानता हुई है, वहीं भाव में क्लिष्टता आ गयी है; विशेषकर ‘ नीरजा ’ में। अतएव यह प्रतीकात्मक कविता प्रस्तुत है-

‘ क्षीपक- सा जलता वन्तस्तल,
संचित कर बांसु के बाकल,
लिपटा है स्तन प्रलयानल
क्या यह क्षीप जौना तुमसे,
भर हिम का पानी
बतला जा रे बभिमानी । ’

किन्हीं- किन्हीं पंक्तियों में तो कवयित्री की करुणा पुकार गुंजायमान हो उठती है। प्रियतम की एक मलक के लिए बाकुल कवयित्री उनसे मर्यादित बनकर बाने का आग्रह करती हैं-

‘ एक बार जाओ स्व पथ से
मलय- वनिल बन है चिर वंचल ।

मृदु नम के उर में बाँधे से

निष्ठुर प्रहरी से फल-फल के,

शस्त्र न जिन पर मँडराते प्रिय ।

भस्म न बनते जो जल-जल के,

बाज कुम्भा जाखी बम्बर के

स्नेह ही न यह दीपक झिलझिल ।

यहाँ 'दीपक' को ताराखी के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया गया है। महादेवी वर्मा ने अपनी मायामिव्यक्ति के लिए जिस प्रतीकात्मकता का सहारा लिया है, वह उनके काव्य को बोधाम्य बनाने में बाधक भी है। इस सन्दर्भ में डा० जनन्य वर्मा के विचार इस प्रकार हैं-

----- लौकिक बाधाओं को लेकर उनकी अभिव्यक्तियाँ रहस्यात्मक अनुभूतियों से व्यक्त हुई हैं, लेकिन जहाँ द्वायात्मक रूपकों की परिचीवना है, वहाँ उन पर एक बाधरणा है। एकत्व-बालम्बन का सम्यक् निर्वाह वहाँ नहीं। रूपक-वैमिन्य ने रचनाओं में एक स्पष्टता ला दी है। उनकी अस्पष्टता को लेकर यह भी कहा गया है कि जिस माधमूमि के वे आत्म-निवेदन हैं वह साधारणातः बोधाम्य नहीं, लेकिन यह कोई कारण नहीं। हमें यह मानना पड़ेगा कि यह उनके कला-पता की सीमा है। प्रतीक-पद्धति के कवियों की पार्श्विक, मुख्य अनुभूतियाँ महादेवी से कहीं अधिक बोधाम्य हैं। उनसे अधिक सूक्ष्म अनुभूतियों की

बाणी देने में संकेतात्मक भाषा का परिष्कार ' विराठा ' और
 ' प्रसाद ' में देखा जा सकता है। महादेवी के मावों के संकेतात्मक
 रूप- चित्रों की ^{विरलता} विरलता है। मावों के माव-चित्र ही वहां हैं। यह
 उनकी बहुत बड़ी सीमा है जो अदृश्य और रूप को अदृश्य और रूप ही
 रहने देती है। मावनाबों और अनुसृतियों की तद्गत और विशद
 अभिव्यक्ति और प्रेक्षण में प्रतीकों का वाक्य लिया जाता है। महादेवी
 के प्रतीक उनकी रहस्यात्मकता बढ़ाते हैं। ये प्रतीक कहीं-कहीं तो
 केवल चुंबकी साम्य भावना पर ही आधारित हैं। यह माव-व्यक्ति
 रक्षा के लिए एक आवरण अवश्य देते हैं, पर व्यक्त एवं दायामासी
 प्रतीकों के कारण फुर्तपर निर्वाह नहीं हो पाता है।^१

महादेवी स्वयं जलना चाहती हैं, मिट जाना चाहती हैं ; तभी
 तो वह अमरों के लोक को टुकरा देती हैं और अपने मिटने के अधिकार
 को बचाए रखना चाहती हैं। जिस लोक में असाद नहीं, जलन नहीं,
 वेदना नहीं, ऐसा लोक उनके लिए व्यर्थ है-

‘ जलना जाना वही, नहीं-

जिसने जाना मिटने का स्वाद,
 क्या अमरों का लोक मिलेगा

तेरी कलुषा का उपहार

रहने दो हे मेरे ! जो यह

मेरा मिटने का अधिकार ।”

महात्मी वमा की रचनाओं में इस वेदना-भाव की अभिव्यक्ति का स्वरूप प्रायः स्त्रीकात्मक है। उनका यह विश्वास कि उनका बाज वा विवाद कभी सुत में परिवर्तित हो जायेगा, उनके इस स्वप्न से व्यक्त होता है-

जिस प्रकार जीवन के उन्मादकाल में मेरे सुर्तों का उपहास-सा करती हुई विश्व के कण-कण से एक करुणा की धारा उमड़ पड़ी है, उसी प्रकार सन्ध्या काल में जब लम्बी यात्रा से थका हुआ जीवन अपने ही मार से पंकर कातर-झुन्कन कर उठेगा, तब विश्व के कोने-कोने में एक वज्रात पूर्व सुख मुस्करा उठेगा ।”

यही कारण है कि वे अपने दुःख या आत्मा से मरु-मरु जलने का बाग्रह करती हैं। जहाँ “नीहार” में वे नम की दोषावलियों से फल मर के लिए कुम्भ जाने का बाग्रह करती हैं; क्योंकि करुणामय को तम के परदे में ही बाना माता है-

“ हे नम की दोषावलियाँ !

तुम फल मर के लिए कुम्भ जाने,

करुणामय को माता है,

तम के परदे में बाना ।”

वहीं 'नीरजा' में प्रियतम के पथ को अलौकिक करने के लिए अपनी आत्मा को दीप की भांति जलाये रखना चाहती है-

‘मधुर-मधुर मेरे दीपक जल ।

युग-युग प्रतिकुल, प्रतिद्वन्द्व, प्रतिफल

प्रियतम का पथ अलौकिक कर ।’

यहां महादेवी जी के उच्चादर्श की झलक भी मिलती है ।

प्रियतम के पथ को प्रकाशित करने के लिए वे अपने शरीर को मोम की भांति गला देना चाहती हैं । यही नहीं, वे अपने जीवन के कण-कण से ज्योति का अणु सिन्धु बहा देना चाहती हैं जिससे दार्शनिक रूप से ही नहीं, वरन् युग-युगान्तर तक उनके प्रियतम का मार्ग अलौकिक रहे ।

इस प्रकार महादेवी जी ने अपनी मनोभावनाओं को अभिव्यक्त करने के लिए प्रतीकात्मक शैली का सहारा लिया । सम्मतः महादेवी बर्मा द्वारा प्रतीकात्मक शैली अपनाने का कारण भी उनका एकांकी जीवन और संस्कारशून्य व्यक्ति हो रहा होगा । सिद्धान्ततः तो वैयक्तिक सुख-दुःख को काव्य का विषय बनाने का निर्णय लेती हैं, किन्तु उनका संस्कारित मन स्वयं को अभिव्यक्त करने में संकोच करता है । युगीन प्रचलित वाक्यों और सामाजिक मर्यादाओं का उत्खनन करने की क्षमता उनमें नहीं थी, क्योंकि वे नारी थीं । हायाबादी कवियों में नये युग का अन्वेषण केवल निराशा और फंसे रचनाओं में ही अभिव्यक्त हुआ है, प्रसाद तो सर्वत्र संयम और संकोच का निर्वाह करते रहे हैं । इस प्रकार जब प्रसाद पुरुष होकर सामाजिक शिष्टाचार और रूढ़ बन्धनों को तोड़ना नहीं कर सके,

तो महादेवी जी तो सम्प्रान्त नारी ठहरीं । ब्रजेय के मत में तो-

‘ संकोच का यह भाव महादेवी को प्रतीकों का वाक्य होने को बाध्य करता है ।’^१

महादेवी अपनी विशिष्ट अनुभूतियों का वर्णन करने के लिए जिस प्रतीक पद्धति की तलाश में थीं, वह पूर्णतया उन्हें ‘ नीरजा ’ के रचना-काल में मिली । ‘ दीपक ’ उनके काव्य का केन्द्रीय प्रतीक है । निष्कम्प और अचंचल दीपक चिरसाधना में लीन है । साधना की पूर्णता व्यक्तित्व के विसर्जन में है, स्वेच्छा से दुःख का जालिगन कर अपने बापको गलाते हुए चतुर्दिक जालोक का पुनः विहारेना ही कवयित्री के निकट जीवन की सिद्धि है । इस प्रतीक की परवर्ती काव्य-संग्रहों में केवल बाधुचि ही नहीं होती है, वरन् महादेवी ने अपनी अन्तिम कृति का नाम ही इसी के आधार पर रखा है । अपने प्रिय प्रतीक ‘ दीपक ’ को लेकर उन्होंने ‘ नीरजा ’ में उपासक और उपास्य के बीच बने संगम का वर्णन किया है-

‘ नम में उनके दीप, स्नेह

जलता है पर मेरा उनमें ;

मेरे हैं यह प्राण कहानी

पर उसकी हर कम्पन में ।’

यहां कवयित्री ने इस भाव की व्यंजना की है कि नम में एक का

(बात्मा का) दीप जलता है, तो जो जीवन-दान देने का त्रेय दूसरे को (परमात्मा को) है ; क्योंकि वही उस दीपक को अपने स्नेह से स्निग्ध करता है । इसमें बात्मा और परमात्मा का एक- दूसरे में लीन हो जाने की व्यापक तत्परता का भी कान होता है । ' नीरजा ' की यह प्रतीकात्मक शैली ' सान्ध्यगीत ' तक पहुंचते- पहुंचते अपने स्वरूप में बहुत कुछ अन्तर ला चुकी होती है । ' नीरजा ' का जलाया हुआ दीप ' सान्ध्य गीत ' को भी आलोकित करता है-

‘ शलम मैं शापमम वर हूं ।

किसी का दीप निष्ठुर हूं ।’

कवयित्री को लगता है कि उनके भीतर की करुणा उनके जलने का ही परिणाम है । वही करुणा तो उनके जीवन को सिंचित करती है । उनके इस भाव की परिपुष्टि उनकी रचनाओं द्वारा होती है-

‘ दीप- सी जलती न तो

यह सफलता रहती कहाँ ?

रे पकी है पी कहाँ ? ’

यहां महादेवी जी ने स्पष्ट रूप से व्यक्त किया है कि अगर वह दीपक के समान जलतीं नहीं, तो कतनी सफलता कहाँ से प्राप्त होती । उन्होंने इस तथ्य को समझ लिया है कि बात्मा की महानता साधना की सफलता में है और जीवन की महानता सांसारिक विपत्तियों को सहन करने में । कहीं वे स्वयं दीपक के समान जलने लगती हैं; तो कहीं

दूसरे सन्क में भी दीपक का प्रयोग करती हैं। जैसी- 'सान्ध्य गीत' में उन्होंने 'दीपक' को अपनी दो नेत्रों के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया है-

‘जुग मो दो दीपक भिलमिल,
 मर जांसू का स्नेह रहा दुल,
 सुधि तेरी अविराम रही जल,

पद-ध्वनि पर जालोक रहुंगी वारती ।’

यहां कवयित्री के दोनों नेत्र हैं भिलमिलाने हुए दो दीपक हैं, जिनमें उनके जांसू का स्नेह भरा हुआ है और प्रियतम की सुधि (स्मृति) की 'बाती' के रूप में निरन्तर जल रही है, जिससे उनका मार्ग प्रकाशित होता रहे। इस प्रकार अपने इष्ट के लिए वे हर कष्ट रहने को तत्पर हैं। कहीं तो दीपक बनकर तिल-तिल जलते हुए उनके लिए प्रकाश बिखरने में अपनी सार्थकता सम्पन्न होती है और कहीं उन्हें स्वयं में समाहित कर लेना चाहती हैं; किन्तु तभी उन्हें अपने शापमय जीवन का बोध होता है-

‘शम में शापमय वर हूं
 किली का दीप निष्ठुर हूं
 -- -- --
 नयन में रह किन्तु जलती
 पुतलियां बाजार हाँगी

प्राण में कैसी बसाऊं

कठिन अग्नि-समाधि होगी ।

फिर कहाँ पाऊँ तुम में मृत्यु-मंदिर हूँ ।

महाश्वी ने यहाँ व्यक्त किया है कि उनका जीवन दीपक के समान निरन्तर ज्वालामय हो रहा है। वे स्वयं और दीपक में समता अनुभव करती हैं। वे अपने दृष्ट को नेत्रों में छि बसा लेना चाहती हैं, किन्तु उन्हें इस बात का मथ भी है कि कहीं पकती हुई पुतलियों में उनके कोमलता फुलस न जाय। कठिन-अग्नि-समाधि के कारण वह उन्हें अपने हृदय में भी नहीं बसाना चाहतीं। इस असमंजस की स्थिति में उन्हें याद आता है कि-

“हो रहे हैं कण्ठ में शीतल ;

हो रहे मरकर ज्यों से

अग्नि-कण भी चार शीतल ;

फिलते उर से निकल

निश्वास करते धूम श्यामल ;

एक ज्वाला के बिना मैं राख का घर हूँ ।”

उनके हृदय की अग्नि तो नेत्रों द्वारा मर-मरकर शीतल चार होती जा रही है। तब निःस्वास भी फिलकर श्यामल धूम बनी जा रही है। स्फुलिंग के क्षण में केवल राख ही अवशेष रहता है, जो उन्हें शीतलता प्रदान करता है। महाश्वी को लगता है कि उनके प्राणों का

प्रकाश उनके अन्तर्दाह से ही है। दीपक एक ऐसा प्रतीक है जो महादेवी के जीवन का पर्याय बन जाता है तथा उनके पूरे काव्य-संसार में फैला हुआ है। इसकी अभिव्यक्ति 'नीहार' से 'दीपशिखा' तक विविध रूपों में हुई है। नहां 'नीहार' में अमयित्री 'दीपक' जैसे बेधड़क प्रेम से प्रेम की रीति सीखती हैं-

‘ नार होता जाता है गत,
 देवनाबी का होता अन्त,
 किन्तु करते रहते हो मौन,
 प्रतीका का बालौकिक पंथ,
 सिखा दो ना नेह की रीति
 जोसे मेरे नेह दीप ।’^१

वहीं 'साम्बन्धीत' में स्वयं दीपक बनकर युग-युग तक जलने और प्रियतम के शार्थों से जुझने की कामना करती है-

‘ दीप-सी युग - युग जलूं
 पर वह सुमग इतना बता दे ।
 फूंक से उसकी जुंन
 तब नार ही मेरा पता दे ।’^२

‘ दीपशिखा ’ में तो महादेवी स्वयं विविध दीप-रूपों में

१- महादेवी वर्मा : यामा (नीहार), पृ०- ५३

२- वही - , साम्बन्धीत, पृ०- २३७

प्रत्यलित होती हैं। 'दीपशिला' उनकी अक्षर साधना का प्रतीक है।
 इसके अधिकांश गीत दीप-साधना के विविध स्वरूप को प्रस्तुत करते हैं।
 'दीपशिला' के गीतों में आत्म-विसर्जन की अभिव्यक्ति है। इन गीतों
 के विषय में डा० नौन्द्र का मत उद्धरणिय है-

एक : 'दीपशिला' कवि के अपने मन का प्रतीक है।

दो : 'दीपशिला' में फारसी की शमश की तरह ऐन्द्रिय
 वासना की दाहक ज्वाला नहीं है, बल्कि करुणा की स्निग्ध लौ है;
 जो मधुर-मधुर जलती हुई पृथ्वी के कण-कण के लिए बालोक वितरित
 करती है।

तीन : और इस जलने के पीछे किसी अज्ञात प्रिय का संकेत है जो उसे
 अतीत की ओर अकम्प विश्वास प्रदान करता है।^१

श्री महादेवी की अपने साधना-दीप को अन्तरत जलने के लिए
 प्रेरित करती हैं तो श्री उच्चलित तूफानी समुद्र, उमड़ती घटारें, कौंधती
 बिजलियां, प्रकम्पित दिशारें ही उनके साधना-दीप के लिए मंगल गाती हैं-

'दीप मेरे जल अकम्पित,

धुल अचंचल !

स्वर प्रकम्पित कर दिशारें,

बिड़ सब मू की शिरारें,

१- महादेवी वर्मा : डा० नौन्द्र-सम्पा० शहीरानी गुरु, पृ०- १६८

रती है। जिस प्रकार दीपक स्वयं जलकर अपने प्रकाश से अन्यकार दूर करते हुए संसार का मार्ग प्रशस्त करता है, उसी प्रकार महादेवी वर्मा के गीत भी विश्व-कल्याण में लगे हुए हैं। मृत्यु के पूर्व को दीपोत्सव की भांति ग्रहण करते हुए, अपने अस्तित्व को समाप्त कर समष्टि के कल्याण के लिए बालोक बिखरने में महादेवी के विश्व भंग की भावना की पुष्टि होती है।

महादेवी वर्मा के जीवन और साहित्य के अध्ययन से यह स्पष्ट हो जाता है कि विश्व-कल्याण की भावना उनके अन्दर कूट-कूट कर मरी हुई है। विश्व-जीवन के साथ अपने जीवन को मिला देने वाली कमयित्री सर्वव्यापी संवेदनशीलता का पर्याय-सी बन गयी है। उनकी इसी संवेदनशीलता की तरफ संकेत करते हुए श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय ने लिखा है-

“ वास्तव में इस व्यापक संवेदनशीलता की भावना के द्वारा व्यक्ति-श्रेण सभी को एक ऐसे भाव-साम्य के घरातल पर लेता है, जहां सभी भेद-भाव तिरोहित हो जाते हैं और सभी शान्त, सन्तुलित कोमलता तथा व्यालुता से सम्बद्ध होकर एक समरसता प्राप्त कर लेते हैं। कहना न होगा कि यही संवेदनशीलता महादेवी जी की सर्वोदयी कल्पना का प्रेरक पूर्व-पदा है, जो उनके आत्मभाव, आत्म-विश्वास तथा जीवन के आशावादी संकल्प से समन्वित होकर व्यापक जीवन-लोक-भंग का विधायक भाव बन गया है।”^१

महादेवी जी के केन्द्रीय प्रतीक ' दीपक ' के सन्दर्भ में ' दीपशिला' की प्रस्तुत कविता सर्वाधिक महत्वपूर्ण है; जहां शंख- धड़ियाल, वंशी- वीणा के स्वर मंद पड़ जाने, भारती- कैला के समाप्त होने, धूप-बर्घ्य- नैवेद्य आदि के धूम रूप में परिणत हो जाने पर मयंक मंमथावात में भी ' ज्योति का यह लघु प्रहरी ' पुजारी बनकर जागता है-

' यह मंदिर का दीप इसे नीरव जलने दो !

रजत शंख- धड़ियाल स्वर्ण वंशी- वीणा- स्वर,

गये भारती कैला को शत- शत लय से भर,

जब था कल कंठों का कैला;

बिहसे उपरुत तिमिर था कैला,

जब मंदिर में इष्ट अकेला

इसे बधिर का शून्य गलाने को गलने दो ।'

यहां मन्दिर में निष्कम्प एवं निरन्तर जलते हुए दीपक का चित्रांकन हुआ है। मंदिर में पूजा- काष्ठ की समाप्ति पर जब शंख- धड़ियाल की ध्वनि बन्द हो जाती है, वीणा और वंशी रव जब मंद पड़ जाते हैं, पूजा के निमित्त पहुंचा हुआ जनसमूह जब लौट चुका होता है, तो उस समय केवल यह जलता हुआ दीप ही अकेला रह जाता है जो वांगन के शून्य (नीरवता) के विनष्ट करने के लिए प्रतिफल गलता रहता है। पूजा के बाद मंदिर की देखी पर अर्चनार्थियों के पा-चिह्न एवं बिखरी हुए पुष्प, अनाज की शेष रह जाते हैं, धूप-बर्घ्य- नैवेद्य आदि जलकर मस्य हो जाते हैं; किन्तु वो पूजा की सारी कथारें इस दीपक की

जलती हुई लौ में वन्तर्हित होती है-

‘सबकी अर्चित कथा, इसी लौ में फलने दो ।’

बागी की पंक्तियों में कवयित्री दीपक की ‘सांध्य का दूत’ कहती है-

मंमथा है दिम्भान्त, रात की मून्हाँ गहरी

बाण पुजारी बने, ज्योति का यह लघु प्रहरी ,

जब तक लौटे दिन की ललचल,

तब तक यह जागेगा प्रतिफल,

रैसावों में मर बाभा- जल

दूत सांध्य का इसे प्रभाती तक चलने दो ।’

सात्पर्य यह कि मयंक मंमथावात और रात्रिकालीन गहराती मून्हाँ के समय भी ज्योति का यह प्रहरी अपने कर्तव्य-पथ पर अग्रसर रहता है तथा दिन की चल-पल बारम्भ होने तक यह प्रतिफल जागता रहता है (जलता रहता है) । इस प्रकार सांध्य का यह दूत रात्रि के पथ की अविवक्षित रूप से पारकर प्रभात की मंजिल तक की यात्रा तय करता है ।

महाकवी बर्मा ने स्वयं और दीपक के गुणों में समानता का अनुभव किया । अतः उनकी रचनाओं में दीपक स्वयं की अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त हुआ है । इस तथ्य की पुष्टि के लिए निम्नलिखित वक्तव्य प्रस्तुत है-

साधक आत्मा का पूर्ण स्वरूप जैसा दीपक के प्रतीक द्वारा

अभिव्यक्त होता है, वैसा शलभ, चातक, चक्री, कमल, कुमुदिनी, मल्ली
 आदि से नहीं। रहस्यादी काव्य में तो और नहीं। दीपक स्नेह
 (तैल) और साधक स्नेह (प्रेम) में अंधेरी रात (विरह-वैदना-तिमिर-
 आवृत) पर जलता रहता है। दोनों ही जलकर अन्धकार (अज्ञान-
 माया) को नष्ट कर पथ आलोकित करते रहते हैं। दीपक से दीपक
 जलता है और साधक अन्य साधकों में विरह चिंगारी जलाता है।
 दोनों ही तिल-तिल जलकर अंशो सूर्य और परमात्मा के निकट पहुंचते हैं।
 दीपक की ज्योति अपने अंशो ज्योति के अनन्त सूर्य और पिण्ड में साधक
 की आत्मा परमात्मा में विलीन हो जाती है। दीपक लौ जलाए रहता
 है, साधक लौ लगाए रहता है। स्नेह, लौ और ज्वाला ने श्लेष द्वारा
 दीपक को साधक का सच्चा प्रतीक बना दिया है।^१

::

जो दूसरा प्रतीक महाकवी जी की चेतना में बहुत गहरे बैठ
 हुआ है- वह वीणा है। वीणा के माध्यम से महाकवी जी ने अपने
 जीवन के तारों की मर्ममनाहत को, संवेदनशील अस्तित्व को रूपायित
 किया है। जिस प्रकार सोये हुए वीणा के तार निस्पन्द पड़े रहते हैं,
 किन्तु जब किसी की उंगलियाँ द्वारा डेढ़ दिये जाते हैं तो उनसे सातों
 स्वर और नौ रसों की मंकार सुनी जा सकती है। उसी प्रकार महाकवी जी

१- महाकवी : जयनाथ 'नलिन' - सम्पा० इन्द्रनाथ मदान, पृ०-१६०

का अस्तित्व भी यों तो शान्त दिखता है, किन्तु जब प्राणों के तार
 छेड़ दिये जाते हैं तो न जाने कैसी-कैसी कष्टपूर्ण राग-रागिनियों उनसे
 फूटने लगती हैं। ये सौंसे हुए तार मानो प्रतिज्ञा की के द्वारा
 छेड़ दिये जाने की प्रतिज्ञा करते हैं।

महाकवी वर्मा ने 'वीणा' को अपनी रचनाओं में प्रतीक-रूप
 में प्रयुक्त किया है। वे इसे कहीं व्यक्तिगत जीवन और कहीं हृदय के
 प्रतीक के रूप में व्यंजित करती हैं। 'नीहार' की प्रथम कविता ही
 'वीणा' के माध्यम से कवयित्री की वेदानुभूति को अभिव्यक्त करती है-

‘ नहीँ अब गाया जाता है ।

थकी अंगुली, हैं डीठे तार

विश्ववीणा में अपनी आवा

झिंझा ली यह अस्फुट मंकार ।’

यहां पर कवयित्री ने स्वयं को 'वीणा' के प्रतीक के रूप में
 व्यंजित किया है, जिसके तार बरतते-बरतते अब शिथिल पड़ चुके हैं और
 बजाते-बजाते साधिका की अंगुलियां भी थक गयी हैं। अतः कवयित्री
 अपनी जीवन रूपी वीणा को विश्व-वीणा में झिंझा लेने की इच्छा
 व्यक्त करती हैं, क्योंकि उनकी वेदना व्यक्तिगत न होकर समष्टिगत है;
 और जो सम्यक् रूप से कवयित्री की विराट् संवेदनशीलता की शोच है।
 इस सन्दर्भ की तरफ संकेत करते हुए श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय ने लिखा है-

‘ वस्तुतः महाकवी जी की वेदना जीवन की अछड़ एवं समष्टि

भावसाक्षात्कार का व्यक्तिगत सौपान है।^१

इस प्रकार विश्व-जीवन की अभिव्यक्ति देने वाली 'वीणा' कहीं वेदना की 'वीणा' बन जाती है जिस पर शून्य रूपी वादक नीख राग की निःसृति करता है—

“वेदना की वीणा पर ध्वं ।

शून्य गाता ही नीख राग,

फिलाकर निस्वार्सों के तार

गूंथती ही जब तारे रात,” — नीहार

जिस प्रकार विश्व-वीणा के तारों में वानन्द का मधुर स्वर एवं विरह का क्लृप्ता-क्रन्दन, दोनों ही सन्निहित हैं, उसी प्रकार कवि का हृदय भी वानन्द की मधुरता एवं विरह के क्रन्दन से युक्त होता है। अतः सामान्य रूप से वृत्तंती एवं वीणा के स्वर एक-दूसरे से मेल खाते हैं। यद्यपि वानन्द की मधुरता एवं विरह की वाकुलता-दोनों अलग-अलग स्वरों से अभिव्यक्त होती है, किन्तु उनका लय वन्ततः एक ही वन्तत में होता है—

“हाथ में ठेकर जर्जर-कीन

इन्हीं बिखरे तारों को जोड़

छिए कब पीड़ा का मार

ध्वं । बाजें, वन्त के बीर ? ” — नीहार

१- महीयसी महाकवी : श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय, पृ०- १७६

इसमें कवयित्री अनन्त से खिलने में अपनी असमर्थता व्यक्त करती हैं, क्योंकि उनके जीवन रूपी जर्जर वीणा के तार बिखर चुके हैं। अतः वे उसमें सन्निहित पीड़ा (वेदना) के मार को वहन करने में स्वयं की असमर्थ पाती हैं।

‘ नीहार ’ की ही एक कविता में कवयित्री ने इस भाव की अमिष्यक्ति दी है कि जिसने उनके जीवन के सुख- दुःख रूपी बिखरी तत्वों को एकत्रित किया, वही अब सुख के स्वप्नों की वाशा दिलाकर गाने के लिए प्रेरित करता है-

‘ मेरी बिखरी वीणा के
एकत्रित कर तारों को,
टूटे सुख के सपने दे
अब कहते हैं गाने की ।’

इसमें ‘ वीणा ’ को जीवन के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया गया है। कहीं गाने की प्रेरणा देने वाले प्रियतम के प्रति उलाहना भरे शब्द कहने वाली कवयित्री के प्राणों का तार- तार उसी प्रियतम के वागमन की कल्पना- मात्र से संकृत हो उठता है-

‘ कितनी करुणा, कितने संदेश
पथ में बिखर जाते बन पराग ;
गाता प्राणों का तार- तार
अनुराग भरा उन्माद राग ;’

‘ नीहार ’ की ही मांति ‘ रश्मि ’ भी महाकवी बर्मा का

वेदना- प्रधान काव्य है। उनकी रचनाएं उनके जीवन में किसी के अभाव एवं हृदय की विकल अनुभूतियों को प्रदर्शित करती हैं तथा उनमें साधिका का अपने वाराध्य से मिलन की उत्कट आकांक्षा भी अभिव्यक्त होती है। इस मिलन की चाह में साधिका के हृदय के तार मंक्रुत होते रहते हैं-

‘चाह की मूठ अंगुलियों ने तू हृदय के तार।

जो तुम्हें ने छेड़ दी मैं हूं वही मंक्रार ॥’

यहां कवयित्री स्वयं को वाराध्य द्वारा छेड़ी हुई मंक्रुति के रूप में प्रस्तुत करती हैं, जिसने अपनी चाहत की मूठ अंगुलियों से साधिका के हृदय-बीन के तारों को छेड़ दिया। यहां ‘हृदय के तार’ को ‘वीणा के तार’ के अर्थ में प्रयुक्त किया गया है।

‘रश्मि’ की ‘गीत’ शीर्षक कविता में कवयित्री ने ‘वीणा’ को जीवन का प्रतीक माना है, जिसमें से वादक अपनी इच्छा के अनुसार मधुर स्वर की सृष्टि करता है। यह अज्ञात वादक हमारे अनजाने ही कितनी ही बार आकर उस वीणा से कभी केसुरी और कभी मधुर स्वर की मंक्रुति कर जाता है, जो कभी विश्व-संज्ञित में मिलकर हमें उससे रक कर देती है और कभी केसुरी होकर कला-

‘क्यों उन तारों को उलझाते ?

अवाने छे प्राणों में क्यों

आ-आकर फिर जाते ?

फल में रागों को मंक्रुत कर,

फिर विराम का अस्फुट स्वर भर,

भरी लघु जीवन-वीणा पर
क्या यह अस्फुट गाते ?

इस प्रकार कवयित्री कहीं 'वीणा' को जीवन का प्रतीक मानती है तो कहीं अपने जीवन के अस्तित्व को बीते हुए युगों में दुन्दुने का प्रयास करती हैं। उन्हें अपने अस्तित्व का बोध ही नहीं है वरन् वह तो बौस की बूंद की तरह मीठी-सा मुकुल शरीर धारण कर अज्ञात रूप से विश्व-शतक पर डुलक गयी हैं। अतः वे अपना परिचय भला कैसे दे सकती हैं ? किन्तु उन्हें अपने जीवन से सम्बन्धित एक बात का स्मरण है कि-

‘ कित्ती निर्मम कर का बाघात
झेड़ता जब वीणा के तार,
अनिल से चल पंखों के साथ
दूर जो उड़ जाती मंकार ।’

कित्ती के निर्मम हाथों के बाघात ने उनके हृदय के तारों (भावनाओं) को मंभूत कर दिया, किन्तु हृदय की वह मंभकार भी वायु के मर्कों के साथ दूर उड़ गयी अर्थात् ताणा-मात्र में विनष्ट हो गयी। इस प्रकार उनका पूरा जीवन ही विरह की सघन रात्रि के साथै में व्यतीत हुआ। कुछ इसी प्रकार के भावों की अभिव्यक्ति होती है ‘रश्मि’ की इस कविता में-

‘ तुम्हीं रचते अभिन्न संगीत,
कौन मेरी गायक इस पार ;

तुम्हीं ने कर निमम आघात
 डेढ़ दो यह केतुघ मंकार—
 और उलझा डाले सब तार ।”

इसमें कवयित्री अपने आराध्य से कहती हैं कि कभी तो वह
 अमिन्न संगीत की सृष्टि करता है और कभी अपने हार्थों के निर्मम
 आघात से केतुघ कर देने वाली संगीत को निःसृति करता है। इस प्रकार
 “वीणा” के तारों को उलझा डालता है। “वीणा” द्वारा जीवन
 की अमिव्यक्ति देने वाली कवयित्री कभी - कभी वीणा और रागिनी
 दोनों बन जाती हैं-

“वीन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ।”

सन्त-वाणियों में जो अनुभूत सत्य बार-बार प्रतिध्वनित होता
 आ रहा है कि आत्मा और परमात्मा की कोई पृथक् सत्ता नहीं है;
 इसी भाव की पुष्टि इस पंक्ति में हुई है तथा इस प्रकार की शब्दावली
 उनकी आध्यात्मिक चेतना को प्रकट करती है। कभी - कभी तो इससे
 साधिका के शरीर और हृदय के साथ ही जातू का वर्ष भी व्यक्त होने
 लगता है, जब वे कहती हैं-

“इस जादूकारी वीणा पर

गा छै दो ज्ञाण मर गायक ।

फर मर छै गायक चाक नै

रौम-रौम में प्यास प्यास मर ;

कांप उठा बाकुल-सा जा जा

सिहर उठा तारामय बन्धर;

मर जाया घन का उर गायक ।

गा लेने दो दाण मर गायक ! — नीरजा

इसमें कवयित्री अपने बाराध्य से दाण मर गा लेने का आदेश चाहती हैं, क्योंकि उनका विश्वास है कि जिस प्रकार इस वीणा पर दाण मर छि गाकर चातक ने अपने प्रिय बाकुल का हृदय जीत लिया और बाकुल अपने साधक की प्यास बुझाने के लिए आकाश में उमड़ कर बरस गया । उसी प्रकार शायद उनका बाराध्य भी इस वीणा पर दाण मर गा लेने पर उनकी साधना को सफल बनाने का पहुँचे । 'सान्ध्यगीत' में भी समस्त सृष्टि की अभिव्यक्ति के लिए 'वीणा' की प्रतीक-रूप में ग्रहण किया गया है—

तन्त्रिज निशीथ में छे बाये

गायक तुम अपनी बमर बीन ।

प्राणों में मरने स्वर नवीन ।

तममय तुणारमय कोने में

बेड़ा जब धी फक- राग एक

प्राणों- प्राणों के मंदिर में

बल उठे बुझ धी फक वीक

तेरे गीतों के पंखों पर, उड़ बलै विश्व के स्वप्न बीन ।

इसमें कवयित्री अपने बाराध्य से कहती हैं कि तुम इस तन्त्रिज

बर्दरात्रि के समय अपनी बमर वीणा लेकर भौं प्राणों में नीन स्वर भरने की आकांक्षा से बाए हुए हो ? तुमने जब अपनी इस वीणा पर दीपक राग का स्वर बेंड़ा तो प्राणों- प्राणों के मंदिर के बुझ हुए दीपक जल उठे (ऐसा माना जाता है कि दीपक राग के आह्वान से बुझ हुए दीपक जल उठते हैं) प्राणों- प्राणों के मंदिर के बुझ हुए दीपक को प्रकाशित करने की यह अदम्य छालसा एवं लान के पीछे कवयित्री के व्यक्तिगत विषाद का प्रकटीकरण न होकर विषाद की विश्व-व्यापी अनुभूति का भाव व्यंजित होता है । तभी तो महादेवी अपनी जीवन-वीणा में राग के विभिन्न स्वरों के रूप में बरा के समस्त संगीत को स्वयं में समाहित कर लेने के लिए जातुर हैं-

“ बुलि की इस वीणा पर,

मे तार हर तृण का मिला हूं । ” —

“ दीपशिखा ” की एक कविता में “ वीणा ” को प्रतीक के रूप में ग्रहण करते हुए कवयित्री ने अपने आराध्य के उस संगीत को छे , जो उनके व्यक्तित्व की वीणा पर बज रहा है, केसुरा बताया है-

“ तुम्हारी कीन छे मैं का रहे हैं केसुरे सब तार ।

भरी सांच में आरोह,

उर आरोह का संचार,

प्राणों में रही धिर धूमती धिर मूर्च्छना सुकुमार ।

चितवन ज्वलित दीपक- गान,

जुन में सजल मेघ - मलार,

बमिन्न मधुर उज्ज्वल स्वप्न शत-शत राग के जंगार !

सम हर निमिष, प्रति फा ताल,

जीवन अमर स्वर-विस्तार,

मिटती लहरियाँ मे रच दिये कितने बमिन्न संसार !

तुम अपनी मिठा लो बीन,

मर लो अंगलियाँ मे प्यार,

धुलकर करुणा लय में तारु विधुत की बहे मंकार !

क्योंकि कवयित्री का व्यक्तित्व एक त्रासद जीवन जी रहा है। इसलिए उससे कबने वाली बीणा संगीत के माधुर्य के स्थान पर एक केसुरेपन की सृष्टि कर रही है। वे व्यंगित करना चाहती हैं कि उनका जीवन एक त्रासदी है जिसमें प्रियतम का मधुर-संगीत भी विडम्बनापूर्ण होकर एक करुणा अभिव्यक्ति बन जाता है। बीन के सारे तार केसुरे हो जाते हैं, उनकी सांघों में आरोह और हृदय के आरोह का संवार होते लगता है। चित्तन में पीप-गान की ज्वाला जलने लगती है। बांझों में सख्त भ्र-मलार गुंजने लगता है। ये सारी स्थितियाँ उसी करुणा परिणति की ओर इशारा करती हैं। कवयित्री कहती हैं कि ये संगीत की मिटती हुई लहरियाँ कितने बमिन्न संसारों की रचना करती हैं। वे अपने बाराध्य से प्रार्थना करती हैं कि वह फिर से अपने स्व बीणा के तारों को सजा ले, अंगलियाँ में नये सिरे से प्यार मर ले, ताकि तारु विधुत की मंकार धुलकर करुणा लय में डल जाये।

महादेवी वर्मा के सर्वाधिक प्रिय प्रतीकों में 'दीपक' के साथ 'बादल' का नाम भी जाता है। किस प्रकार 'दीपक' स्वयं को जलाकर दूसरों का मार्ग जालोकित करता है, उसी प्रकार 'बादल' भी अपने अस्तित्व को मिटाकर संसार का कल्याण करते हैं। एक तरह से 'बादल' कवयित्री के सम्पूर्ण काव्याकाश पर डार हुए हैं। 'बादल' से कवयित्री इस तरह जुड़ी हुई है कि 'नीरजा' की एक कविता में वह अपने आराध्य से 'बादल' का स्वरूप पाने के लिए वरदान मांगती हैं, जो उनकी करुणा एवं स्वात्म त्याग की भावना को भरिताय करता है-

‘धन बनूं वर दो मुझे प्रिय !

जलधि- मानस से नव जन्म पा

सुमग तैरे ही दुःख-व्योम में,

सज्जल श्यामल मंथर मूक- सा

तरल बहू- विनिर्मित गात ठै,

नित धिरे मर - मर मिटूं प्रिय !

धन बनूं वर दो मुझे प्रिय ! — नीरजा

अस्य कवयित्री नित धिरकर अपनी करुणा के बांसुवों की बरसात कर संसार को अपने स्नेह-जल से सिक्त कर देना चाहती हैं। वस्तुतः कवयित्री का सौंदर्यशील मन अपनी रचना में ऐसे प्रतीकों की खोज करता रहता है, जो स्वतः मिटकर लोक-कल्याण में लगे हुए हैं। दुःख और निराशा, त्याग और सहनशीलता की प्रतिमूर्ति महादेवी जी अपने क्लेश में भी किसी प्रकार संतप्त नहीं दिखती हैं, वरन् वात्म-

बलिवान के लिए सर्वदा उत्सुक रहती हैं। इसीलिए ताप-दुःख से संतप्त संसार को सुखी बनाने के लिए वे स्वतः बाढ़ की भांति नित्य धिर-धिरकर भिटे और बरसने की बमिलाणा रहती हैं। उनकी वेदना विश्वव्यापी वेदना से संयुक्त होकर उसका उदात्ततम स्वरूप प्रस्तुत करती हैं। बाढ़ का स्वयं भिटेकर तप्त-धरा को रससिक्त करने का गुण ही कमिन्त्री को उससे (बाढ़ से) जोड़ता है। कभी-कभी तो कमिन्त्री के हृदय की तप्त उच्छ्वासों से उनके तृणित जीवनाकाश में 'बाढ़' बनकर धिर जाती हैं-

‘तृणित जीवन में धिरे धन-

बन, उड़े जो श्वास उर से,

फलक-सी घी में हुए मुक्ता

सुकौमल और बरसे ;

भिटे रहे नित धूलि में

तू गूँथ इनका हार है ।’ — नीरजा

वही तप्त निश्वास फलकों की सी घी में मुक्ता बनकर निवास करती हैं, किन्तु यदि कभी फिलकर बरस गयीं तो धूलि में मिलकर विनष्ट भी हो जाती हैं ; अतः कमिन्त्री उन मोतियों का हार बना लेना चाहती हैं जिससे वे विनष्ट न होने पायें। इस प्रकार कमिन्त्री अपनी बांसुओं के स्नेह-सिक्त मोतियों से सुखों का हार बना लेना चाहती हैं ताकि उनकी वेदना विनष्ट न होकर दुःखों के लिए सुख का हार बन जाये। कभी तो वे स्वयं सकल दुःख की बदली 'बन जाती हैं, जिसका

एक ही प्रयोजन है बांसुबों को नेत्रों में संजोये रखना और कभी विस्तृत
नम-मण्डल में घुमड़-घुमड़ कर चिर-संचित रस-कोण की वृष्टि कर देना-

‘ मैं नीर मरी दुःख की बवली ।

— — —

विस्तृत नम का कोई कोना

मेरा न कभी अपना होना,

परिचय ज्ञाना इतिहास यही

उमड़ी कल धी मृत् बाज बली ।’ — सान्ध्य गीत

यहां कवयित्री बाकल की मांति अपने जीवन को शाश्वत नहीं
मानती । किस प्रकार बवली सपन से सपनतर होती हुई नम-मण्डल को
बान्धादित कर लेती है, और अपने अस्तित्व में समाहित रसकोण (जल)
की वृष्टि करने के लिए प्रतिकूल उतावली रहती हैं, क्योंकि यही उसकी
एकमात्र कार्य-सिद्धि होती है । उसी प्रकार कवयित्री भी करुणा के
जल से पूर्ण अपनी वेदना की बवली को दुःख से तप्त संसार के प्राणियों
के सुख के लिए बरसा देना चाहती हैं । वैसे प्रकार अपनी वेदना को
विश्व-वेदना में मिला देने के लिए व्याकुल कवयित्री की अन्तरचेतना में
नव-जीवन की चाह भी घुमड़ती रहती है-

‘ रज- कण पर जल- कण ही बरसी

नव जीवन - अंकुर ही निकली ।’

अपने अस्तित्व के समापन पर नव-जीवन की बलवती आशा ही

कवयित्री को मिटने के लिए प्रतिफल उत्प्रेरित करती रहती है।

इस प्रकार कहीं स्वयं को 'दुःख की बदली' कहने वाली कवयित्री अपने वाराध्य को ही 'चिर धन' के रूप में देखती हैं और स्वयं बापल के अस्तित्व में द्विपी हुई बिजली बन जाती हैं-

‘स्वास में मुझको द्विपाकर,

वह क्सी म विशाल चिर धन,

शून्य में जब झा गया

उसकी सजीली साव-सा बन,

द्विप कहां उसमें सजी

कुल - कुल कही कल दामिनी में ?’

— सान्ध्य गीत

अपने वाराध्य के अस्तित्व में द्विपी हुई भी साधिका उसमें समाहित नहीं हो पाती है; क्योंकि चिरधन के रूप में जब उनका वाराध्य शून्य में झा जाता है तो उसके अस्तित्व के भीतर ही निहित बिजली के रूप में साधिका - कुलती - जलती हुई स्वयं को द्विपा नहीं पाती हैं।

वस्तुतः महाश्वी जी के काव्य का केन्द्रीय तत्व कलुषा है, जो संसार के समस्त जीवों के प्रति स्नेह, सहानुभूति एवं सद्भाव से ओत-प्रोत है। उनकी यह कलुषा विश्वव्यापी वेदना का सक्रिय स्वरूप बनकर उनकी रचनाओं में उतर गयी है। तभी तो दीपक, बापल आदि के प्रतीक द्वारा कवयित्री ने अपने निष्काम कर्मयोग की उद्गाधना की है।

सर्वेदनशील कवयित्री जिस प्रकार संसार को पीड़ा को देखकर दुःख-
कातर एवं माय-विमोह हो उठती हैं ; उसी प्रकार बादल भी संसार
को कष्ट में देखकर उसे स्निग्ध एवं शीतल करने के लिए व्यग्र हो उठते हैं-

“ कहां से आए बादल काले ?

कपारों मत्वाले !

शूल मरा जा, धूल मरा नम,
मुलसी दैव दिशारं निष्प्रम,
सागर में क्या सो न सके यह,

करुणा के रत्नाले ?

बांसू का तन, विष्णु का मन,
प्राणों में वरदानों का प्रण,
धीर पर्दा से ढोड़ चले घर

दुःख पाथ्य संभाले !” — श्री पश्चिमा

महाश्वी जी की आकांक्षा और प्रार्थना अपनी पीड़ा के
परिहार के लिए नहीं, बल्कि संसार के दुःखों को दूरकर उन्हें सुख
प्रदान करने के लिए हुई है। श्री भ्रम के ताप से पृथ्वी को तप्त होते
हुए, आकाश को धूल से मरते एवं दिशाओं को मुलसते देखकर ‘बादल’
का करुणापूर्ण हृदय प्रवित हो उठता है। अतः वे अपने निवास-
स्थल सागर को ढोड़कर संसार के प्राणियों की रक्षा के लिए जल-वृष्टि
हेतु आकाश-मण्डल में जा जाते हैं। इस प्रकार करुणा के रत्नाले
इन बादलों का अन्त भी अमरता में परिणत हो जाता है-

‘मिट बली पटा खीर !

प्यासे का जान ग्राम, मुलसे का पूछ नाम,
घरती के चरणाँ पर, न के घर शत प्रणाम,
गल गया तुंगार-मार बनकर वह अवि-शरीर !
रूपों के जा वान्त, रंग-रस के चिर वसन्त,
बनकर साकार हुआ, तेरा वह वमर वन्त,
मू का निर्वाण हुई तेरी वह करुणा फिर

घुल गयी पटा खीर । — दी पशिसा

असमं अयित्री घटाओं की करुणाश्रिता को वाणी देती है—
ये घटाएं वातप से संतप्त, प्यासे और धूप से मुलसते हुए प्राणियों पर
अपनी करुणा की वर्णा करती हैं। इस प्रकार बादलों का अविमान
शरीर बूंदों के रूप में गल-गलकर जल बन जाता है। अन्ततः घटा
अनन्त संसार के नवसूजन और रसरंग के वसन्त के रूप में प्रकट होती है।
इस प्रकार घटा का वमर वन्त साकार हो जाता है और उसकी करुणा
पृथ्वी के निर्वाण का कारण बनती है। असमं करुणाकी महता का
प्रतिपादन हुआ है। जिस प्रकार करुणा के वाक्क ये वाक्क अपनी
पीड़ा को घरती का निर्वाण बना देती हैं, उसी प्रकार अयित्री भी
स्वयं मिटकर अपनी करुणा को अखिल विश्व के कल्याण रूप में बिखेर
देना चाहती है। इस प्रकार बादलों से अयित्री का पूर्ण-तादात्म्य
है। कुछ इसी प्रकार के मावों की अमिद्व्यक्ति होती है अयित्री की
इन पंक्तियों में—

‘ भै-सी धिर धर बली में ।

-- -- --

बिखरना बरदान हर

विश्वास है निर्वाण मेरी,

शून्य में झंझा-विकल

विधुत हुई पहचान मेरी !

वेदना पाई धरोहर

जु के निधि घर बली में ।’

— (दी पशिता)

यहां कवयित्री बाक्यों की भांति सम्पूर्ण विश्व में बिखर जाने में ही अपना बरदान मानती हैं, उनकी प्रत्येक सांस ही उनका निर्वाण है, शून्य में काँपती हुई बिजली ही उनकी पहचान है, वेदना उन्हें धरोहर के रूप में मिली हुई है और जु (जल) ही जीवन-निधि के रूप में धारण किए हुए हैं। बाक्यों की ही तरह कवयित्री भी अपने अस्तित्व के मिट जाने की परवाह नहीं करती, वरन् इसमें तो उन्हें सुख की अनुभूति होती है-

‘ भीति क्या यदि मिट बली

नम से ज्वलित फा की निशानी,

प्राण में मू के हरी है,

पर सजल मेरी कहानी ।

प्रश्न जीवन के स्वयं मिट

बाज उतर कर बली में ।’ — दी पशिता

बाकलों के रूप-रंग में बन्तर भले हो जा जाए, उनका अस्तित्व वाकाश-मण्डल से पूर्णतः समाप्त हो जाए; किन्तु वही इस वात्मीत्वा द्वारा वे पृथ्वी को हरा-भरा (फसलों के रूप में) बना जाते हैं । उसी प्रकार कमयित्री की करुणा की कहानी पृथ्वी पर गूंजती रहती । घटा की ही तरह कमयित्री का उत्सर्ग भी संसार को सुखी बना जाता है । इस प्रकार उनका स्वयं मिटकर विश्व को सुखी बना जाना ही सब प्रश्नों का एकमात्र उत्तर है । उनकी इस विश्वव्यापी चेतना के सम्बन्ध में श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय का विचार उल्लेखनीय है-

‘ वास्तव में इस व्यापक संवेदनशीलता की भावना के द्वारा व्यक्ति शेष सभी को एक ऐसे माघ-साम्य के घराऊ पर प्रतिष्ठित कर लेता है, जहां सभी मैकाघ तिरौछि हो जाते हैं और सभी शांत, संतुलित कोमलता तथा हृयाछुता से सम्बद्ध होकर एक समरसता प्राप्त कर लेते हैं । कहना न होगा कि यही संवेदनशीलता महात्मा जी की सर्वोच्च करुणा का प्रेरक पूर्व-पक्ष है, जो उनके वात्मभाव, वात्म-विश्वास तथा जीवन के आशावादी संकल्प से समन्वित होकर व्यापक जीवन-लोक-कांछ का विधायक भाव बन गया है ।^१

: :

‘ दीपक ’ और ‘ बाकल ’ की भांति ‘ सागर ’ भी प्रतीक रूप

में महाकवी वर्मा की रचनाओं में प्रयुक्त होकर विभिन्न व्यक्तियों को व्यंजित करता है। 'सागर' को सामान्यतः संसार के प्रतीक के रूप में ग्रहण किया गया है। दुःख - द्रव्य से परिपूर्ण संसार के प्रतीक के लिए गर्जना करते हुए सागर को चुना गया है—

‘ गरजता सागर तम है धीर
घटा घिर बायी सूना तीर,
बंघेरी-सी रजनी में पार
बुलाते हो कैसे बेघर ? ’ — नीहार

जहाँ कहीं 'सागर' का प्रयोग पथ के रूप में किया गया है, 'तरिणी' प्राण बन जाती है, जहाँ वह पथ 'तिमिर' बनता है, कवयित्री के प्राण 'दीप' बनकर जाती हैं, जहाँ वह 'मंदिर' बनता है, वे 'पुजारी' बनकर जाती हैं। इस प्रकार पथ के साथ कवयित्री के प्राण का रिश्ता जुड़ा हुआ है और इस रिश्ते की मूलक उनके सम्पूर्ण काव्य-संसार में मिलती है। इस सन्दर्भ में श्री विश्वनाथ प्रसाद तिवारी का मत उल्लेखनीय है—

‘ महाकवी की कविता जिस नारी की आत्माविव्यक्ति है, उसके लिए जीवन एक 'पथ' है— एक उत्तरत 'साधना' । इस पथ पर उसके फाँव बरस रहे हैं और उसके प्राण साधनारत । महाकवी के सम्पूर्ण काव्य में यात्रा और साधना की यह मातृ-स्थिति मीनी हुई है । उनकी कविता की लगभग सारी शब्दावली इसी 'यात्रा' और 'साधना'

की शब्दावली है। यह यात्रा कहीं मिलन की यात्रा है, कहीं विरह की ; कहीं जीवन और मृत्यु की ; कहीं ज्ञात और रहस्य की ।^१

इस प्रकार महाकवी बर्मा की रचनाओं में ये प्रतीक विभिन्न सन्दर्भों में विभिन्न अर्थ-विवरणों के साथ उपस्थित होते हैं। संसार का प्रतीक 'सागर' कहीं-कहीं परमात्मा (बाराध्य) के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया गया है-

‘सिन्धु को क्या परिचय दें के ।

झिड़ते बनते थीं चि-विनाश ;

चाड़ है मेरे बुदबुद प्राण

तुम्हीं में सृष्टि तुम्हीं में नाश ।’ — रश्मि

जिस प्रकार समुद्र में उठती-गिरती उहरीं समुद्र को अपना परिचय नहीं देतीं, क्योंकि समुद्र से ही उनकी उत्पत्ति होती है और उसी में विनाश भी ; वही प्रकार आत्मा का उद्भव स्थान परमात्मा ही है और अन्त में आत्मा परमात्मा में ही विलीन हो जाती है। इस प्रकार प्रियतम से बल साधिका अपना कोई अस्तित्व नहीं सम्मनतीं, वरन् स्वयं को वह उसका अभिन्न सम्मनती है। यह अनुभूति कवयित्री को अपना परिचय देने की आवश्यकता नहीं सम्मनने देती। कबीर और जायसी की भांति महाकवी बर्मा की रहस्यानुभूति भी ठीक-प्रतीकों के द्वारा अभिव्यक्त हुई है। वे भी स्वयं अपने बाराध्य की

विरहिणी मानती है। 'रश्मि' की ही एक कविता में कवयित्री ने वात्मा और परमात्मा का सम्बन्ध समुद्र और लहर के प्रतीक द्वारा व्यंजित किया है-

‘तुम अनन्त जलराशि, उर्मि में
चंचल सी कदात,
बनिल निपीड़ित जा गिरती जो
फूलों पर बजात।’

जिस प्रकार अनन्त सागर की चंचल लहरें कभी बनजाने हैं वायु के महीकों से पीड़ित होकर किनारों पर जा गिरती हैं, उसी प्रकार जीव भी ब्रह्म रूपी अनन्त जलराशि की एक लहर है जो कर्म के वशीभूत हो संसार के किनारे पर जा लगता है। वात्मा और परमात्मा के इस अभिन्न सम्बन्ध के सन्दर्भ में डा० इन्द्रनाथ मदान का मत इस प्रकार है-

‘चित्र का रैखाकों से, राग का स्वर से, कसीम का सीमा से
और काया का ह्याया से जो सम्बन्ध है, वही वात्मा और परमात्मा
का सम्बन्ध है। फिर परिचय देना व्यर्थ है। जब इस स्थिति का
बनुमव हो जाता है, तब व्यथा न जानने कहां चली जाती है, नयन
श्रवणमय और श्रवण नयनमय हो जाते हैं। रौम- रौम में एक नया
स्पन्दन होने लगता है और हाँसे प्रसन्नता के फूल बन जाते हैं। सीमा
कसीम में मिट जाती है और कसीम सीमा में बंध जाता है।’^१

‘ नीरजा ’ में ‘ सागर ’ की नियति-तिमिर के प्रतीक के रूप में व्यंजना हुई है जिसकी लहरों में ताराओं का अंगार भी बुझा जा रहा है-

‘ यह नियति-तिमिर-सागर अपार,
बुझतै जिसमें तारक- अंगार;
में प्रथम रश्मि-सी कर गुंगार

जा अपनी हवि ने ज्योतिर्मय,

कर देती उसकी लहर- लहर ।’ — नीरजा

यहां कवयित्री स्वयं एक ज्योति (ज्ञान) विकीर्ण करती हुई प्रथम रश्मि के रूप में अवतरित होने की वाकांक्षा रखती हैं, जिसे नियति-सागर की प्रत्येक लहरें ज्योतिर्मान हो उठेंगी । इसमें महादेवी जी का वात्सल्य स्वप्न उनकी वाञ्छावादी भावना व्यंजित हुई है ।
वशानान्धकार को नष्ट करने के लिए कवयित्री ज्ञान की किरण के रूप में प्रकट होती हैं जहांतु उसमें अपनी विराट करुणा से विश्व के कण-कण को आलोकित करने वाली कवयित्री की बाध्यात्मिक अनुभूति का भाव ही प्रस्फुटित होता है ।

कहीं- कहीं तो समय - सागर के प्रतीक का प्रयोग किया गया है । समय-सागर को पार करने के लिए अपने नेत्रों को ही तरणी बना देने वाली कवयित्री कह उठती हैं-

‘ यह प्रतिफल तरणी बन जाते,

पार कहीं होता तो यह दूरा काम समय-सागर तर जाते ?’

— सान्ध्यगीत

यहां कवयित्री अपने बाराध्य से वात्म-निवेदन-सा करती हैं कि यदि इस काम्य समय-सागर का कोई किनारा होता तो वे अपने नेत्रों को तरणी बनाकर उनसे मिलने के लिए उस पार पहुंच जाती; किन्तु इसका भी कोई पता नहीं है। कवयित्री चिर साधना में लीन हैं। उसके रोम-रूप प्रहरी की मांति निरन्तर उसकी रक्षा करने के लिए सजा बने हुए हैं। साधना में लीन कवयित्री के लिए फलमात्र का कोई अस्तित्व ही नहीं रह गया है, वरन् वह तो समय-सागर में एकरस हो गया है-

“ मैं सजा चिर साधना है ।

सजा प्रहरी से निरन्तर ,

जागते बलि रोम निर्मल

निमिष के बुदबुद मिटकर

एक रस है समय - सागर । ” — सान्ध्यगीत

यहां भी सागर को समय का प्रतीक माना गया है। कवयित्री अपने बाराध्य की बाराधना करते-करते स्वयं बाराध्यमय हो गयी प्रतीत होती है, क्योंकि तभी तो उसके रोम-रोम से उसकी रक्षाली निरन्तर संचित हैं। करने के लिए कवयित्री के लिए समय रूपी सागर स्थिर हो गया है और उसमें उनके लिए फलों की सत्ता समाप्त हो गयी है। बिहङ्गवत्^०संचित हैं यह सुख अनुमति कवयित्री को अपने बाराध्य के निकट पहुंचा देती है, उसका अभिन्न बना देती है।

महाकवी का “ समय-सागर ” कहीं-कहीं “ सम-सागर ” में

परिवर्तित हो गया है अर्थात् सागर को 'तम' के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया गया है-

‘जो है कम्पित लौ की तरणी
तम-सागर में अनजान बहा,
हंस फुलक, मरण का प्यार सहा,
में सस्मित कुन्तते दी फक में

सपनों का ठोक बसा जाती ।’ — श्री पश्चिमा

यहां कवयित्री संसार के प्रत्येक ऐसे तत्व को, जो दूसरों को सुखी बनाने के लिए प्रतिफल तत्पर रहते हैं, सुख के सपनों से भर देने की जाकांक्षा रखती है, किन्तु ऐसा करने में वे अपनी को सर्वथा असमर्थ पाती हैं। महाकवी जी की इस वेदना और इस पवित्र जाकांक्षा के सन्दर्भ में श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय ने संकेत किया है-

‘महाकवी जी की वेदना करुणा और त्याग से तरंगायित है। इसलिए वह वेदना, जो मनुष्य को द्रवित बनाकर दूसरों के लिए आत्म बलिदान की प्रेरणा देती है, दूसरों का दुःख दूर करने का उत्साह पैदा करती है, सहानुभूति तथा समानुभूति का विस्तार करती है, वह सर्वथा वरेण्य स्वम् सर्वकल्याणमयी है। महाकवी जी की यह वेदानुभूति विश्व-कल्याण से अनुप्राणित अपराजित भासा और उत्साह से संवरित होती हुई अदम्य कार्यक्षमता तथा बड़ी वास्था का वाह्यान करने में सक्षम है सदायः स्वम् अत्यन्त उज्वालयी है।’^१

इस प्रकार कवयित्री ने 'सागर' को 'संसार' 'तम'
स्वप्न नियति के साथ ही 'ममता' के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया है-

'फिर तुमने क्यों कूट बिहार ?

मल में रच प्यारों की केला,

झोड़ा कोमल प्राण केला,

पर ज्वारों की तरणी छे ममता के शत सागर लहराये ।'

— दी पश्चिमा

::

'सागर' के साथ-साथ एक अन्य प्रतीक 'तरी' का प्रयोग महादेवी की रचनाओं में मरा पड़ा है। सामान्यतः 'तरी' का प्रयोग 'जीवन' के अर्थ में किया गया है; किन्तु ऐसा कि कहा जाता रहा है, संग्रहानुसार प्रतीकों के अर्थ बदलते रहे हैं। ऐसे ही शब्द-प्रयोगों में महादेवी की वाक्यात्मिक चेतना प्रकट हुई है- जैसे जीवन के साथ रागिनी, धन के साथ दामिनी, रश्मि के साथ प्रकाश तथा सागर के साथ तरी का उल्लेख उनकी रचनाओं में बार-बार हुआ है। 'जीवन' के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त 'तरी' का उदाहरण देखा जा सकता है-

'नहीं' है तरिणी कणाधार

अपरिचित है वह तेरा देश,

साथ है मेरे निर्मम देस ।

एक बस तेरा ही संदेश ।^{*} — नीहार

इसमें कवयित्री ने इस भाव की बहिर्व्यक्ति दी है कि उसकी जीवन नैया प्रियतम के देश तक पहुंचने में असमर्थ है । केवल एक बात के सहारे कि प्रियतम का अस्तित्व कहीं है, वे उससे मिलनहीं सकती हैं । यहाँ कवयित्री की प्रियतम (अनन्त) से मिलने की लालसा भरी ललक एवम् अक्षर तड़पन का भाव व्यंजित होता है । कहीं - कहीं तो वाक्यों को ही मूढ-तरी के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त किया गया है-

रेल- सी लघु तिमिर- लहरी,

चरण बू तेरे हुई है सिन्धु सी माहीन

गीत तेरे पार जाते

वाक्यों की मूढ तरी है ।^{*} — सान्ध्य गीत

इन पंक्तियों में बन्धकार की व्याप्ति का सहज वर्णन किया गया है । सन्ध्या काल में क्रमशः बढ़ते हुए बन्धकार का चित्रण करते हुए कवयित्री सन्ध्या को सम्बोधित करती हुई कहती है कि प्रारम्भ में तो बन्धकार एक छोटी-सी फणिण रेखा के समान था; किन्तु तुम्हारे चरणों के स्पर्श ने उसे निस्सीम सागर की गहराई दे दी । तेरा संगीत (सन्ध्या का मर्मर) वाक्यों के नाँका पर सागर के पार चला जाता है क्योंकि सन्ध्या का मर्मर सारे वातावरण को व्याप्त कर रहा है ।

जहाँ कहीं कवयित्री ने ' सागर ' को ' समय ' के प्रतीक के

रूप में प्रयुक्त किया है, वहां पर ' फल ' तरी का प्रतीक बन जाता है-

' यह प्रतिफल तरणी बन जाते,

पार कहीं होता तो यह कृष्ण काम समय-सागर तर जाते ?'

— सान्ध्यगीत

कवयित्री अपने वाराध्य से मिलने के लिए बत्यन्त वातुर हैं।

वतः वे कह उठती हैं कि यदि इष्ट का कोई पार होता (उनका कोई निश्चित फल होता) तो मेरी बांहें प्रत्येक फल को नौका बनाकर समय सागर को पार कर जाती। ' फल ' को ' तरणी ' बनाने वाली कवयित्री तट पर लगी हुई प्रियतम की 'स्वर्ण-तरी' की प्रतीक्षा करती है, जो उसे लहरों से उठते हुए प्रियतम की फुहार के सहारे उस पार पहुंचा देगी, जो कवयित्री का इष्ट है-

' तट पर हो स्वर्ण- तरी तेरी

लहरों में प्रियतम की फुहार,

फिर कवि हमको क्या दूर देश

कैसा तट- क्या मंजुघार पार ?' — सान्ध्य गीत

' सान्ध्य गीत ' में वाराध्य से मिलन के लिये बाकुल कवयित्री के प्राण ' क्षी पशिला ' तक बाते- वाते उनकी एक फुहार पर क्षी सन्तुष्ट हो जाते हैं-

' अब तरी फतार लाकर

तुम दिखा मत पार देना,

वाज गर्जन में ^{मृदु} कृत कस

एक बार फुकार लेना

ज्वार को तरणी बना में, इस प्रलय का पार पा हूं।”

— श्री पश्चिमा

पार जाने वाले किसी व्यक्ति को तरी और पत्तार लाकर पार दिखा देना सहानुभूति का व्यापार है। कवयित्री अपने बाराध्य की सहानुभूति नहीं चाहती; बसोलिए वे इस कार्य के लिए बर्जना करती हैं। वे स्वयं ज्वार को तरणी बनाकर इस प्रलय को पार कर लेना चाहती हैं। यह कवयित्री के चाहती स्वप्न आत्मनिर्भर व्यक्तित्व का प्रतीक है। यहां ज्वार को तरणी के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया गया है।

कहीं-कहीं तो कवयित्री ने अपने हृदय को छे “ तरी ” के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त किया है, जिस पर पड़ती हुई उनकी प्रत्येक सांस सैकड़ों शिलाओं के मार-सी प्रतीत होती है-

“ ज्वाल पारावार- सी है

चूला पत्तार- सी है,

बिखरती उर की तरी में

बाज तो हर सांस बनती शत शिला के मार- सी है।”

— श्री पश्चिमा

महादेवी वर्मा ने प्रेमानुभूति, विरह-वेदना स्वप्न प्रेम-बोध आदि

को अमिव्यंजित करने के लिए 'तीर' को प्रतीक रूप में ग्रहण किया है। जिस प्रकार तीर से धाकल प्राणी पीड़ा से तड़पता है, उसी प्रकार प्रेम-पीड़ा से प्रेमी का हृदय तड़पता है। प्रतिक्रियात्मक समानता के कारण दोनों एक जैसे हैं, जिसे कामदेव के पुष्पबाण की कल्पना के आधार पर ग्रहण किया गया है। अन्य कवियों ने भी इसी आधार पर प्रेम को अमिव्यंजित देने के लिए 'सर' को प्रतीक रूप में प्रयुक्त किया है। 'रश्मि' की प्रथम कविता का प्रतीकात्मक रूप देता जा सकता है—

‘जुगते ही तेरा बरुण बान !
 बहते कन-कन से फूट - फूट,
 मधु के निर्मल-से सजल गान !
 इन कनक-रश्मियों में ब्याह,
 ठेठा छिछोर तम-सिन्धु जाग;
 बुदबुद से बह चलते अपार,
 उसमें विह्वलों के मधुर राग
 बनती प्रभात का मुकुट कूट
 जो क्षितिज रैल थी कुहर-म्लान ।’ — रश्मि

इसमें प्रभात की स्वर्णिम म्लांकी का चित्रण किया गया है। कवियत्री ने प्रथम सूर्य-रश्मि को 'बाण' के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया है। दृष्टि के कण-कण में समाहित रस इस रश्मि बाण के लगे ही मधु के म्लानों के गान के रूप में बह निकलता है अर्थात् प्रथम

किरण के धरती पर उतरते हैं भारी गुंजार करने लगते हैं, पत्ती कलख करने लगते हैं एवं पूजा-धारा में घण्टे-घड़ियाल बज उठते हैं- ऐसा प्रतीत होता है मानो सृष्टि के कण-कण से संगीत की धारा बह निकली हो। ऐसी अवस्था में मनुष्य की हृत्तंत्री भी उस संकीर्ण के अनुपम स्वर से मंत्रित हो उठती है। हृदय का कोना-कोना उस मंत्रकार से गुंज उठता है। प्रथम कविता का यह 'रश्मि-बाण' 'रश्मि' की दूसरी कविता में 'सुमन-तीर' के रूप में व्यंजित हुआ है-

‘ किस सुधि-बसन्त का सुमन-तीर,

कर गया मुग्ध मानस क्वीर ।’ — रश्मि

कभी-कभी स्मृतियों का बागमन भी बसन्त के बागमन से कम महत्वपूर्ण नहीं लगता। कवियित्री के किसी स्मृति-बसन्त का मधुर बाण उनके मुग्ध हृदय में बिंध जाता है, जिससे उनका हृदय क्वीर हो उठता है। बसन्त के बागमन पर प्रकृति की छटा निराली हो उठती है। वन-उपवन सभी में नवीन जीवन रस का संचार होने लगता है, उसी प्रकार कोई-कोई स्मृतियां भी मनुष्य के हृदय में नवीन जीवन-रस की सृष्टि कर देती हैं। हमारी सुप्त भावनाएं जाग्रत हो उठती हैं, हृदय उत्थास से झूठा उठता है, एवं धरती पर मुस्कान की रेखा उमर जाती है। हृदय की इसी मधुर कसक को व्यक्त करने के लिए महाकवीजी ने 'सुमन' को 'तीर' के प्रतीक-रूप में प्रयुक्त किया है। 'रश्मि' का यह 'सुमन-तीर' 'नीरवा' में जाकर 'रश्मि-किरण-बाण' बन जाता है-

‘ विस्मृत- शशि के हिम-किरण- बाण,
करते जीवन- सर मूक- प्राण,
बन मलय- फन चढ़ रश्मि- यान,
में बाती है मधु का संदेश

परने नीरव उर में ममर ।’

प्रिय की स्मृति कवयित्री को व्यथित कर देती है। उसी का चित्रण करते हुए वे कहती हैं कि न जाने कौन मुझे स्वप्न में जाने बाया था ? जागरण की स्थिति में बाते से वह (प्रिय) कहीं विलुप्त हो गया, केवल उसकी उंगलियों की स्मृति से उनके पास शेष रह गयी है। अब उन उंगलियों की स्मृति के सहारे ही कवयित्री को जीवन-यापन करना है। कवयित्री स्वयं को उस बाण के समान मानती हैं जो रात्रि के हृदय में दिन की इच्छा बनकर बिंधा हुआ है, अर्थात् वे रात्रिकालीन अन्धकार को विनष्ट कर दिन का प्रकाश फैलाने वाले किरण-बाण के समान हैं। यहां ‘ बाण ’ प्रतीक रूप में कवयित्री के जीवन की अभिव्यंजना करता है-

‘ कौन बाया था न जाने
स्वप्न में मुझको जाने,
याद में उन उंगलियों की
हैं मुझे पर युग बिताने;

रात के उर में प्यार की चाह का शर डूं ।’

इन पंक्तियों में प्रिय की स्मृति का सजीव एवं मूर्त रूप
व्यंग्यव्यक्त हुआ है, साथ ही कवयित्री की रहस्यात्मकता की भी व्यंजना
हुई है।

प्रातःकालीन वातावरण में बसो पीड़ा का आरोप करते
हुई कवयित्री कहती हैं कि जब सूर्य की प्रथम किरण प्रातःकाल घने बादलों
के हृदय को चीरकर (वेधकर) पृथ्वी पर पहुँचती है, तब यह क्षांतित्व
स्वप्न की विहंगों के लिए मूक-निर्णय सा बन जाता है और उस
वैला में क्षाण प्रकृति के कण-कण का मानो फुलक से शृंगार करने
लगे हैं-

‘स्वर्ण-शर से साथ के

- घन के लिया उर वेध,

स्वप्न-विहंगों को हुआ

यह क्षांतित्व मूक-निर्णय।

क्षाण चले करने कणों का फुलक से शृंगार।’ — दीपशिखा

यहाँ ‘स्वर्ण-शर’ को ‘सूर्य की प्रथम किरण’ के
प्रतीक के रूप में संबोधित किया गया है। प्रातःकाल में बादलों के हृदय
को वेधना मानवीय पीड़ा की व्यंग्यव्यक्ति का संकेत प्रस्तुत करता है।
‘स्वर्ण’ शब्द पीड़ा को प्रसन्नतापूर्ण स्वीकार करने के लिए प्रयुक्त
हुआ है।

जब कवयित्री भय के समान धिरकर बरसने को उद्यत होती हैं तो उन्हें पथ के शूल या दिन के अग्नि-शर की भी परवाह नहीं होती । वे वात्म विश्वास के साथ अपने कर्म में लीन रहना चाहती हैं । तभी तो उनकी भावनारं इस रूप में व्यक्त हुई हैं-

‘ कब किस का अग्नि-शर

मेरी सजलता बेध पाया,

तारकों ने झुर बन

दिग्भ्रान्त कब मुझको बनाया ?

ले गगन का दर्प रज में

उतर सहज निरुधर बली में ।’

— दी पश्चिमा

वर्षातु सूर्य की तप्त किरणों की बाढ़ों की सजलता को विनष्ट नहीं कर सकतीं और न ही ताराओं का दर्पण उन्हें दिग्भ्रान्त कर सकता है । वे धरती (नीचे) पर उतरती हुई भी अपने अन्दर आकाश (उच्चता) के दर्प को संजोये हुए हैं । विश्व-वेदना से संयुक्त कवयित्री अपनी पीड़ा के परिहार के लिए नहीं, बल्कि दूसरों के कल्याण के लिए सतत संघर्षरत हैं । उनकी इस सद्बुद्धता के सन्दर्भ में श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय का विचार उल्लेखनीय है-

‘ व्यक्तिगत मुक्ति की खोज करते हुए लोक के पीड़ित

प्राणियों के प्रति सद्बुद्धता और सहानुभूति से स्वीकृत: स्वेच्छित होकर

उन्होंने अध्यात्म की सर्वोच्च मानवीय कल्पना के रूप में प्रतिष्ठित कर

दिया है। अध्यात्म को यह रागात्मक एवं लोकांगुहे अभिन्वता वास्तव में उन्हें 'कल्याण की वाहक अभिन्व' सिद्ध करने के लिए प्रयाप्त है।^१

::

महादेवी वमा की रचना में अनेक प्रतीकों का प्रयोग हुआ है, जिनमें 'दर्पणा' भी अपना एक स्थान रक्ता है। 'दर्पणा' को प्रमुक्तः माया- व्यसधान के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया गया है। परमात्मा से विमुक्त होकर आत्मा माया में लिप्त हो जाती है, किन्तु माया का आवरण हट जाने पर वह पुनः परमात्मा में विलीन हो जाती है। इसे तादात्म्य की स्थिति कहते हैं। इसी तादात्म्यपरक भाव की अभिव्यक्ति कवयित्री की इस कविता में हुई है-

‘टूट गया वह दर्पण निर्मम ।

उसमें हूँ तो मेरी ज्ञाया ।

पुष्पमें रौं तो ममता माया,

जु-हास ने विश्व सजाया,

रहे खेले जांच मिश्रीनी

प्रिय जितके परदे में 'मैं' - 'तुम'

— नीरजा

यदि अपना स्वरूप हम बिना दर्पण के देख पायें तो उसकी कुछ उपयोगिता नहीं रह जाती । आत्मबोध की सीमा के दू ठेने पर यह विश्व-दर्पण व्यर्थ-सा हो जाता है ।^१

माया के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त 'दर्पण' कहीं 'रज का मंजु मुर' बन जाता है-

तेरी सुधि बिन जाण- जाण सूना ।

कम्पित- कम्पित

पुलकित- पुलकित

परछाईं मेरी ते चित्रित

रहने दो रज का मंजु मुर

हम बिन ब्रंगार-सदन सूना ।^२

उन पंक्तियों में कवयित्री को अपने प्रियतम की स्मृति के बिना एक- एक पल सूना प्रतीत होता है । वे स्नेह एवं शोभांच से मुक्त अपनी छाया को 'रज के मंजु मुर' में चित्रित रहने देना चाहती हैं, क्योंकि उनका यह चित्र है उनका ब्रंगार-सदन है ।

सान्ध्यगीत में उन्होंने चन्द्रमा के प्रतीक के लिए 'दर्पण' का प्रयोग किया है । कवयित्री शशि के दर्पण में देखकर अपना तिमिर-केश सुखमाती है ; ताराबों के पारिजात से उन केशों को खंवारती हैं

तथा किरणों का धूँट निकाल कर वे अपने प्रियतम के आगमन की प्रतीक्षा करती हैं, किन्तु उनका यह वचन गुंगार भी अपने बाराध्य को रिक्त करने में समर्थ नहीं हो सका है-

‘ शशि के दर्पण में देख- देख
मेरे सुलभतम तिमिर- केश
गूँथे चुन तारक- पारिजात,
अगुंठन कर किरणों कोश; ’

‘ सान्ध्य गीत में भी माया के प्रतीक के रूप में ‘दर्पण’ को व्यंजित किया गया है। इसमें आत्मा और परमात्मा के सम्बन्ध को अभिव्यक्ति देने के लिए क्रमशः ‘प्रतिबिम्ब’ और ‘दर्पण’ को प्रतीक के रूप में ग्रहण किया गया है-

‘ तोड़ देता क्षमकर जब तक
न, प्रिय यह मुकुट दर्पण;
देख है उसके अवर सन्मित,
सकल दुःख, अलक्ष्यदानन;

बारसी प्रतिबिम्ब का कब चिर हुआ का स्नेह नाता । ’

परमात्मा ही जीव को माया-रत करता है और वही माया से मुक्ति भी प्रदान करता है अर्थात् परमात्मा के अस्तित्व का बोध होते ही व्यक्ति माया से विरत होने लगता है। इसी माय की अभिव्यक्ति महात्मा की इन पंक्तियों में प्रतीक के माध्यम से हुई है। साधिका

का प्रियतम जब तक माया के इस मृदुल दर्पण को छीमकर तोड़ नहीं देता, तब तक वे इसमें अपने प्रियतम के मुस्कराते हुए बघरों, स्नेह-जल से सिक्त बांहों एवं सुमुख का मरपूर दर्शन कर लेना चाहती है; क्योंकि पता नहीं, कब यह 'दर्पण' टूट जाये और वे उस प्रतिबिम्ब को देखने से वंचित रह जायें। वे जानती है कि दर्पण और प्रतिबिम्ब के स्नेह का सम्बन्ध इस संसार में कभी चिर (स्थायी) नहीं हुआ है। दर्पण जब तक सामने रहता है, देखने वाले का प्रतिबिम्ब उसमें उतरता है और उसके टूट जाने पर व्यक्ति का प्रतिबिम्ब भी समाप्त हो जाता है। उसी प्रकार जब तक मृण्मय माया के आवरण में लिप्त रहता है, तब तक उसमें अपनेपन का भाव विद्यमान रहता है, किन्तु माया का परदा हटते ही उसका अपना अस्तित्व समाप्त हो जाता है। बात्मा, परमात्मा में समाहित हो जाती है- तादात्म्य की स्थिति उत्पन्न हो जाती है।

महाकवी वर्मा की रचनाओं में 'रजनी' का प्रतीक भी बार-बार प्रयुक्त होता रहा है। यद्यपि उन्होंने 'उषा' एवं 'सन्ध्या' को भी प्रतीक के रूप में व्यंजित किया है, किन्तु इनमें उनका सर्वाधिक प्रिय प्रतीक 'रजनी' ही है। 'रजनी' के प्रति उनका आकर्षण 'नीहार' और 'रश्मि' में फुलक मरा है, 'नीरजा' में आवेशमय और 'सान्ध्यगीत' तथा 'दीपशिखा' में निर्माणीन्मुख। 'नीहार' की निम्नलिखित पंक्तियाँ मिल्न के माक व्यापार की संरचना करती हैं-

‘ रजनी बोड़े जाती थी,
 झिलझिल तारों की जाली ।
 उसके बिसरे बैसव पर
 जब रौंती थी उजियाली ।’ — नीहार

यहां ‘ रजनी ’ को नायिका के प्रतीक के रूप में प्रस्तुत किया गया है, जो झिलझिलते हुए तारों की जाली बोड़े हुए विदा से रक्षित है । ‘ रजनी ’ महाकवी जी के पाप-वर्जन का लक्ष्य बनती रक्षित है । वसन्त-रजनी की रूप-सज्जा के लिए अयित्री का उपक्रम देखते ही जाता है । वैसे तो प्रकृति को नारी के प्रतीक के रूप में अन्य कवियों की भांति महाकवी ने बार-बार अभिव्यक्त किया है, किन्तु प्रस्तुत कविता नवीन नायिका का सजीव चित्र प्रस्तुत करने में समर्थ हुई है-

‘ बीरे- धीरे उतर जातिव से
 बा वसन्त- रजनी ।
 शीश- फूल कर शशि का नूतन,
 रश्मि- वलय सित धन- कमण्डल
 मुक्ताहल कमिराम निहा वै
 चित्तवन से अपनी ।
 फुलकती बा वसन्त- रजनी ।’

इसमें ‘ वसन्त- रजनी ’ को तारों की वेणी, शशि का शीशफूल, किरणों का वलय, बाकलों का मूंघट बोड़े हुए तथा अपनी

चितवन से सौन्दर्य की सृष्टि करने वाली; प्रिय-मिथुन की वाशा से
 पुलकित मन वाली एक नायिका का चित्र उपस्थित हो जाता है। इसी
 कविता की जाली पंक्तियां प्रिय-मिथुन के लिए बमिसार करने वाली
 शुक्लामिसारिका नौड़ा नायिका का चित्र प्रस्तुत करती हैं-

‘ पुलकित स्वप्नों की रोमावली,

कर में हो स्मृतियों की जंगलि,

मलयानिल का चल दुकूल बलि !

धिर ह्याया- सी श्याम, विश्व को

जा बमिसार बनी !

सकुचती जा वसन्त- रबनी ! ’

यहां कवयित्री नायिका के रूप में प्रस्तुत करती हुई वसन्त-
 रबनी को रात्रि के समय देखे हुए रोमांचक स्वप्नों को ही अपनी
 रोमावली बनाकर, हाथों में स्मृतियों को सजाकर, मलय- पवन को
 ही अपना लहरावा हुआ बांधल (दुपट्टा) बनाकर नवपरिणीता वधू
 के समान सकुचती हुई संसार- रुके प्रियतम से मिलने के लिए अन्कार
 की ह्याया के समान धिरकर जाने का आग्रह देती हैं।

ये पंक्तियां जहां नौड़ा- नायिका की रूप-संज्ञा का चित्रांकन
 प्रस्तुत करती हैं, वही ‘ नीरवा ’ की एक अन्य कविता में ‘ रबनी ’
 को सपःस्नाता नायिका के रूप में चित्रित किया गया है-

* रूपसि तेरा धन-केश-पाश !

श्यामल श्यामल कोमल कोमल

लहराता सुरमित केश- पाश !

नमंगी की रजत धार में,

धौ बाई क्या इन्हें रात ?

कम्पित हैं तेरे सजल बों,

सिहरा- सा तन है सपस्नात !

मीमी कलकों के बोरों से

चूती बुंदे कर विविध लास !

रूपसि तेरा धन-केश-पाश !

यहां रात्रि की बनी कालिमा से नायिका के श्यामल, लहराते हुए लम्बे एवं सुरमित केश को बमिब्यंजना करती है। उन्मूलसित वक्षः, मलय-पवन बन जाते वाली निश्वासें तथा साव है मयूरी की नूपुर-ध्वनि ये सारे दृश्य बनाने से मन में प्यार की ललक जागृत करते हैं; किन्तु इस प्यार में सौन्दर्य - पिपासु प्रेमी की ललक का भाव व्यक्त नहीं होता, वरन् उदास जा-शिशु का अपनी मां से मिलने की वात्सल्य व्यंजित होती है। प्यार का ऐसा स्वरूप, शीतलता एवं शान्ति का ऐसा स्पर्श बड़ा ही मोहक होता है-

* इन स्निग्ध लट्ठों से बाँधे तन,

फुलकित बों में भर विशाल;

मुझक सस्मित शीतल चुम्बन से

श्रीकेश
 शिथिल कर उसका मुटु माल;

दुलरा देना बहला देना,

यह तेरा शिशु- जा है उदास !

रूपसि तेरा धन-केश-पाश । "

इन पंक्तियों में 'रजनी' को ममतामयी मां एवं 'जा' को उसके शिशु के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया गया है। कवयित्री रजनी से वाग्रह-सा करती है कि वह काले बन्धकार की अपनी स्निग्ध छटा से अपने जा- शिशु को बाध्याहित कर ले, सुरक्षा का वात्सल्य दे दे तथा उसे अपने विशाल कर्णों में मरकर उसके माथे पर शीतल चुम्बन बंकिव कर दे, क्योंकि वह मां के क्लेश में उदास-सा है। इन पंक्तियों में 'रजनी' को वात्सल्यमयी मां के 'प्रतीक' के रूप में व्यंजित किया गया है।

महाकवी बर्मा ने अपनी इस प्रतीक 'रजनी' को सखी के रूप में भी चित्रित किया है। वे अपनी इस चिर-प्रतीक्षित सखी से मिलने के लिए बाकूत हैं। अतः उससे शीघ्रातिशीघ्र वीर का अनुनय करती हैं-

'बा मेरी चिर मिलन-यात्रिनी;

तमस्यि । धिर बा धीरे- धीरे ,

बाज न एव बरकों में छेरे,

चौका दें जा स्वास न लीरे,

हीठे फरें शिथिल करी मैं-

गूँथे हथुंगार कामिनी । "

इन पंक्तियों में कवयित्री 'रबनी' से वाग्रह करती हैं कि वह सयन तिमिर के रूप में घिरकर धीरे-धीरे बा जाये, सितारे भी क्षिप जायें, समीर की सांघों और हरत्रंगार के फूलों के मरने का शब्द भी न होने पाये, लहरें सो जायें स्वप्न कलियां रोने न पायें; यहां तक कि कवयित्री अपनी हृत्तंत्री को विरह-रागिनी से मंजुत भी नहीं होने देना चाहती हैं-

‘रबनी । न मेरी उर-कम्पन से

बाब कभी विरह-रागिनी ।’

क्योंकि बाब उनकी मनोकामना सिद्ध होने जा रही है; जब वह चिरविरहिणी नहीं कहलायेगी । बाब तो विश्व का कण-कण उन्हें चिर-सुहागिनी कहेगा-

‘तम में ही चल जाया का जाय,

सीमित की क्षीम में चिर लय,

एक हार में हों शत-शत जय,

सजनि । विश्व का कण-कण मुझको

बाब कहेगा चिर-सुहागिनी ।’ — नीरजा

किन्तु ‘सान्ध्य गीत’ की ‘जाग-जाग सुकेशिनी री’ में महाकवी का स्वर एकदम बदल गया है । सम्पूर्ण कविता में ब्रह्माया हुआ एक स्वर विद्यमान है । तन्त्रिलता और बाधस्य के भाव से परिपूर्ण इस कविता में ‘रबनी’ किसी का पथ देखती हुई भाव-तन्मय

प्रेमिका के प्रतीक के रूप में व्यंजित की गयी है-

‘ जाग- जाग सुकेशिनी री !

बनित ने वा मूक होले,

शिथिल वेणी - बन्ध खोले,

पर न तौरे फटक डोले,

बिसरती कलकें मरने जाते

सुप्त वर वैष्णवी री !

झाँह में अस्तित्व खोये,

जु से सब रंग धोये,

मन्दप्रम की फक संजोये

पंथ किसका देखती तू कलस

स्वप्न निमेषिनी री ! ~ -सांध्यगीत

‘ दीपशिखा’ की छंद कविता ‘ सपने जाता वा ’ में रबनी को पथ प्रदर्शिका के प्रतीक के रूप में व्यंजित किया गया है। इसमें ‘ रबनी’ का जो स्वरूप चित्रित है वह सांसारिक सुख- दुःख के सन्दर्भ में केवल मूक लेप बनकर रह गया है-

‘ सपने जाती वा ।

श्याम-बंगल,

स्नेह-उमिड़,

तारकी से चित्र उज्ज्वल,

धिर घटा- सी चाप सी फुलें उठाती बा ।

हर फल खिलाती बा ।

‘ रजनी ’ महाकवी जी के लिए एक सुखद स्पर्श से पूर्ण वास्तविकारी सखी सरीखी है । कभी वह अपने स्नेह से परिपूर्ण बंगल की छांव में उन्हें प्रणय देती है, कभी अपनी वन्द्यवतुणी फुलें उठाकर उन्हें अपना स्नेहिल स्पर्श देती है । रजनी उन्हें एक वन्द्युत शक्ति और सत्य प्रदान करती है । उसका वन्द्यकार कमयित्री के लिए एक रहस्यलोक का काम करता है । वाकाश के तारे उन्हें एक विचित्र-लोक में ले जाते हैं । इस प्रकार किसी - न - किसी रूप में रजनी उन्हें अपनी विभ्रान्तिदायिनी अंक में सुलाती-सुलाती रखती है ।

::

‘ वै पशिता ’ में प्रतीक के रूप में बार-बार ‘ शलम ’ का प्रयोग हुआ है । अपने प्राणों को तिल तिल कर जलाने के लिए वायुर ‘ शलम ’ कहीं प्रेम में प्राणोत्सर्ग करने वाले के प्रतीक के रूप में व्यंजित हुआ है, तो कहीं मायाविष्ट-जीव के रूप में ।^१ ‘ नीरवा ’ में उसका पाण्ड प्रणयी का स्वरूप चित्रित हुआ है-

बो तू जलने को पाण्ड हो,

बांसू का जल स्नेह बनेगा ;

१- साम्प्रदायिक ? ‘ शलम ’ में शायम्य वर है । ‘ पृ०-

धूमिल न निस्पन्द जात में

जल-तुल्य, यह वह क्रन्दन करता क्यों ?

दीपक में फलं जलता क्यों ? — नीरजा

‘ तारे महाकवी जी के काव्य में लौकिक भाषा के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त हुए हैं। एक ही भाषा की बहिर्व्यक्ति के लिए उन्होंने कई प्रतीकों का प्रयोग किया है। जैसे भाषा के प्रतीक के लिए ही उन्होंने कहीं ‘ वीणा के तार ’ लिखा है तो कहीं ‘ उज्ज्वल तारे ’ और कहीं ‘ कलियों के उच्छ्वास ’। इसी प्रकार ‘ सुख ’ की बहिर्व्यक्ति के लिए वे जहां ‘ मधु ’ का प्रयोग करते हैं, वहीं ‘ रश्मि ’ और ‘ मलय - पत्र ’ का भी। ‘ नक्षत्र ’ जहां बांसुवों के भाष के प्रतीक हैं, वहीं ‘ तुलिन - कण, ’ ‘ मोती ’ तथा ‘ मकरन्द ’ भी। ‘ इच्छाओं को व्यंजित करने के लिए कहीं उन्होंने ‘ मकरन्द ’ का प्रयोग किया है तो कहीं ‘ सौरभ ’ और कहीं ‘ हस्तकृष्ण ’ के रंगों का। जीवन का वही जहां वह ‘ तरी ’ से ग्रहण करती है वहीं ‘ वसन्त ’, ‘ लहर ’ और ‘ प्याली ’ से भी। कहने का तात्पर्य यह है कि वाकार वक्ता वर्ण - साम्य के आधार पर प्रतीकों का वही छाते हुए भी बहुत कुछ प्रसंग पर निर्भर करना पड़ता है। महाकवी जी ने कुछ प्रतीकों को क्लृप्तियों से ग्रहण किया है जो इस प्रकार हैं—

‘ ग्रीष्म ’ का प्रयोग वे रौण को व्यंजित करने के लिए करती हैं तो ‘ वर्णा ’ का करुणा के लिए । इसी तरह ‘ शिशिर ’ बढ़ता को अभिव्यक्त करता है तो पतझर दुःख को एवम् ‘ वसन्त ’ आनन्द को, किन्तु यहाँ भी आवश्यकता नहीं कि एक प्रतीक एक ही भाव की अभिव्यक्ति करता हो ।

(स) महादेवी वर्मा के काव्य में बिम्ब-विधान :

महादेवी वर्मा की कविताओं में प्रतीक-योजना का जितना सूक्ष्म एवं एकोन्मुख सौन्दर्य व्यंजित होता है; उतना ही उनके वर्ण-मन्त्रमय बिम्बों का भी । उनका काव्य रहस्यपरक होने के कारण व्यंजनागमी बिम्बों की संरचना करता है । अन्य हायावादी कवियों की भांति महादेवी जी भी अनेक बिम्बों को वस्पष्ट वातावरण में उकेरती हैं । प्रायः सभी हायावादी कवि प्रकृति पर एक अनुराग रंजित व्यक्तित्व का आरोपण कर आत्म-निवेदन के लिए एक मूर्त कल्पना का वाधार ढुंड लेते हैं, जिससे उनके बिम्बों का स्वरूप वस्पष्ट रह जाता है । इस तरह के बिम्ब-संरचना में महादेवी जी अग्रणी हैं । महादेवी के काव्य में बिम्ब-विधान पर विवेचन करने से पूर्व काव्य में बिम्बों की महत्ता पर प्रकाश डालना आवश्यक है । बिम्ब-निर्माण का मूल वाधार कवि द्वारा दिए गये शब्द ही होते हैं और उन्हीं के अर्थ की सहायता से संश्लिष्ट बिम्ब की संरचना होती है । डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने तो बिम्बों को काव्य का केन्द्रीय तत्व स्वीकार किया है-

* कविता की भाषा का केन्द्रीय तत्व भाषाचित्रों अर्थात् बिम्बों का विधान है । कवि परम्परा में स्वीकृत भाषाचित्रों का प्रयोग अधिक नहीं करता; आवश्यकता पड़ने पर सामान्य से सामान्य शब्द के वाधारपर अपना अद्विष्ट भाषाचित्र स्वयं निर्मित करता है ।^१

बिम्ब मनुष्य की स्मृति और उसके रागात्मक सम्बन्ध के योग से चित्त में निर्मित होता है। बिम्बों के सहारे चेतना के गहरे से गहरे स्तर उन्मिलित होते हैं; क्योंकि स्मृति ही मनुष्य का व्यक्तित्व है। यह स्मृति व्यक्ति की भी होती है, जाति की भी। इसी जातीय स्मृति से जुड़े बिम्ब ही साहित्य के उपादान बनते हैं। बिम्ब मूलतः एक शब्द से सारे परिवेश को हमारे सामने विवृत्त कर देते हैं। अतः कहा जा सकता है कि किसी कवि की क्षमता के शीतल उनके द्वारा रचित मावचित्र ही होते हैं। इस सन्दर्भ में डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी के विचार उल्लेखनीय हैं-

* प्रतीकों की मावचित्रों में परिणति काव्यमाणा के बनने की मुख्य स्थिति है। प्रतीक-रूप में शब्दों का प्रयोग काव्यमाणा के बाहर भी होता है (माणा बन्ततः है भी क्या प्रतीकों के अतिरिक्त)। पर मावचित्रों के माध्यम से बात कहना कवि के लिए ही सुलभ है। माणा का अधिकतम सर्वनात्मक प्रयोग इन मावचित्रों से संभव हो पाता है। यह कहा जा सकता है कि सन्दर्भ रूप में शब्द के साथ अनिवार्य रूप से जो परिवेश जुड़ा रहता है, प्रतीक की स्थिति में उसे ध्वस्त करके, मावचित्र के रूप में कवि उस शब्द-विशेष के साथ अपना शब्दित परिवेश जोड़ता है। सन्दर्भ के रूप में चक्रव्यूह महामारत काशीन एक वैयर्थ्य-विधान है, प्रतीक रूप में वह मानसिक गुणधर्मों का परिचायक है और मावचित्र की स्थिति में वह उन गुणधर्मों के साथ उसके व्यापक परिवेश को भी जोड़ित करता है।^१

समय- समय पर बिम्ब विधान की शैली में परिवर्तन भी जाता रहा है। द्विवेदी- युगीन इतिवृत्तात्मकता, जो कि नयी अनुभूतियों को सम्प्रेषित करने में असमर्थ थी, से परे हटकर बायाबादी कवियों ने स्वच्छन्द कल्पना और प्रचलित रूढ़-शब्दों को नये अर्थ-सन्धों से संयुक्त कर प्रस्तुत किया। इस प्रकार उन्होंने एक सर्वात्मक काव्यभाषा का निर्माण किया। तदुत्थीन स्थूल और अप्रस्तुत विधान के स्थान पर बिम्बों को नये सूक्ष्म स्तर पर विकसित किया गया। काव्य में प्रतीकात्मक बिम्बों को श्रेष्ठतम बिम्ब माना जाता है। 'प्रतीक' केवल प्रतीक के रूप में उतने समर्थ नहीं होते, जितने बिम्ब के रूप में परिणित होने पर होते हैं। डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने बिम्ब की भाषा को ही काव्यभाषा स्वीकार करते हुए प्रतीक की अपेक्षा बिम्ब को महत्वपूर्ण माना है-

'प्रतीक के माध्यम से सामाजिक अर्थों को एक वैयक्तिक स्तर तक लाने की चेष्टा होती है, पर अनुभूति की अद्वितीयता इन प्रतीकों के सामाजिक-वैयक्तिक रूप से पूरी व्यक्त नहीं हो पाती। माघचित्र की स्थिति में कवि प्रतीक की अपेक्षाया स्वीकृत परिवेश को तोड़कर अपना वाक्य और शब्दित परिवेश निर्मित करता है। --- प्रतीक का मूल तत्त्व यही है कि उसके माध्यम से किसी शब्द के सम्पूर्ण और चरम अर्थ के स्थान पर उसके शब्दित वांछित तत्त्व को ही ग्रहण किया जाये। माघचित्र की स्थिति में इस वांछित अर्थ को कवि एक वैयक्तिक संवृत्ति प्रदान करता है।'^१

१- भाषा और संवेदना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०- २८- २९

काव्यात्मक बिम्बों में यह प्रतीकात्मकता दो प्रकार से संभव होती है- (१) विभिन्न प्रसंगों में, एक ही बिम्ब की अनेक कलात्मक वास्तुतियों के द्वारा तथा (२) छायाचित्रिक वक्रताओं के द्वारा ।

हायावादी कवियों में ये दोनों पद्धतियां मिलती हैं । पहली पद्धति का स्वरूप महादेवी जी की रचनाओं में विकसित है एवं दूसरी का पंत, प्रसाद, निराशा की कविताओं में । महादेवी जी के काव्य में बार-बार घेप, बाती, फूल, नतात्र, तूलिका इत्यादि शब्दों का प्रयोग हुआ है, जिससे इनमें प्रतीकों की-सी एकोन्मुखता जा गयी है ।

महादेवी जी के बिम्ब-विधान में मूर्ति-कला एवं चित्रकला का विशेष प्रभाव दृष्टिगोचर होता है; जैसा कि उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है-

“ व्यक्तिगत रूप से मुझे मूर्तिकला विशेष आकर्षित करती है, क्योंकि उसमें कलाकार के अन्तर्गत का वैभव ही नहीं, बाह्य वायास भी अपेक्षित रहता है । --- चित्रकला में भी बहुत छोटे-से ज्ञान बीज पर भी रंग-रेखा की शाखएं फैल जा हैं । ”^१

चित्रकला का यह प्रभाव उनकी कविताओं में भी वर्ण-परिज्ञान के रूप में बिखरा हुआ है । फलतः उनके बिम्ब-विधान में भी रंगीन रेखाओं की मलक मिलती है । उदाहरण के लिए ‘ रश्मि ’ की यह कविता प्रस्तुत है-

' गुलालों से रवि का पथ छीप
 जला पश्चिम में पल्ला दीप
 बिहसती सन्ध्या मरी सुहाग
 कुओं से मरता स्वर्ण- पराग ।'

इसमें सन्ध्या-काल का वर्णन किया गया है। सूर्यास्त के समय वाकाश में फैली हुई छालिमा को कवयित्री गुलाल से पुते हुए सूर्य के पथ के रूप में व्यंजित करती हैं; जिससे होकर नायिका सन्ध्या का प्रियतम बाने वाला है। उसने पश्चिम दिशा में उगे हुए प्रथम तारे का छे दीपक जला रखा है। सुहाग से मरी हुई नायिका सन्ध्या के नेत्रों से प्रसन्नता का स्वर्णम पराग मर रहा है। इस प्रकार सुसज्जित होकर वह अपने प्रिय के वागमन की प्रतीक्षा कर रही है। यहाँ प्रयुक्त ' गुलाल ', ' सुहाग ' तथा स्वर्ण- पराग ' रंगों का बोध कराने में सर्वथा समर्थ हैं। इस प्रकार की रंगबोध्य सजावट का सशक्त रूप महादेवी की रचनाओं में बिहरा पड़ा है।

' नीहार ' में भी उन्होंने इस प्रकार के लोक चित्रों की संरचना की है- प्रातःकालीन सूर्य के निकलते ही वाकाश के पूर्वी क्षितिज पर छालिमा झा जाती है, जिसे व्यंजित करने के लिए कवयित्री ने प्रातःकाल का मानकीकरण कर दिया है, जो अपने सुनहले जंगल में रोछी बिछोरे हुए मानों खंड रहा है-

' खंड देता जब प्रातः सुनहरे
 जंगल में बिछरा रोछी,

छहरों की बिहलन पर, जब
मवली पड़तीं किरणों मोली ,

यहाँ 'सुनहले बंगल में फैला रोली' पड़ते हैं किसी सुनहले
स्थल पर बिहरी हुई रोली का बिम्ब दृश्यमान हो उठता है।
इस प्रकार का वर्ण- परिज्ञान काव्य-कला बिम्ब- विधान के लिए
महत्वपूर्ण होती है। ऐसे बिम्बों में ऐन्द्रियता एवं अमिथ्यवित्त
में व्यंक-वक्रता आ जाती है। साथ ही रंग कवि के बान्तरिक
मनोवृत्ति के परिचायक होते हैं। महाकवी जे के काव्य में स्वैत रंग
और स्वैत रंग वाले पदार्थों का प्रयोग- बाहुल्य मिलता है। उनकी
प्रथम कविता है ही स्वैत रंग की वस्तुओं का प्रयोग प्रारम्भ हो जाता
है-

‘ निशा की धो देता राकेश,
चांदनी में जब बलकें लौठ;
कली से कश्ता था मयुमाध,
बता दो मयु- मदिरा का मोल ।’

इसमें प्रयुक्त ‘ राकेश ’, ‘ चांदनी ’, ‘ मयुमाध ’ आदि
शब्द स्वैत रंग का ही बोध कराते हैं। महाकवी ने वात्म-प्रवाचन
केतु स्वैत- रंग का ही व्यन किया है। वास्तविक जीवन की तरह
काव्य में भी स्वैत- बसना ही दिखती है-

‘ पाटल के सुरमित रंगों से,
रंग से हिम- सा उज्ज्वल कुलू

गंध दे रसना में बलिगुंजन

से, पुरित मरते बकुल- फूल । - सान्ध्यगीत

इसी प्रकार उनकी रचनाओं में प्रयुक्त अनेक शब्द- बोस, किरण, नीहार, रक्त, तारक-दल, हेरक- जल इत्यादि स्वैत रंग की छे प्रतीति कराते हैं। इस वर्ण-परिज्ञान के अतिरिक्त उनकी रचनाओं में व्यापार विधायक बिम्बों की भी बहुलता है। उदाहरण के लिए इस पंक्ति को लिया जा सकता है-

‘मोम सा तन धुल चुका, अब दीप-सा मन जल चुका है’

इसमें धुलने और जलने के व्यापार द्वारा फिलती हुई मोमकी और जलते हुए दीपक का बिम्ब प्रत्यक्ष हो उठता है; जिससे विरह की व्याकुलता एवं वेदना की व्यंजना होती है। इसी प्रकार ‘दीपशिखा’ की छे एक अन्य कविता कवयित्री की वेदना को अमिर्व्यंजित करने में समर्थ हुई है-

‘धूप- सा तन दीप- सी मैं।

उड़ रहा निज एक सौम- धूमिलता में बिखर तन,

सौ रहा निज को बंध बालोक- सांघों में फिल मन,

इसमें कवयित्री ने अपनी शरीर के तुलना धूप से की है। जिस प्रकार ‘धूप’ का अपना अस्तित्व सुगन्ध और धुं के रूप में बिखर कर रह जाता है, उसी प्रकार कवयित्री भी अपने अस्तित्व को विनष्ट कर देना चाहती है, किन्तु सुगन्ध के रूप में कीर्ति की भी

वाकांक्षा रखती हैं। कवियित्रे का अपना मत 'दीपक' के समान है, जो दूसरों का मार्ग बालोक्ति करने के लिए अपने व्यक्तित्व की शक्ति कर देता है।

महादेवी जी ने कुछ स्थलों पर चित्रोपम बिम्ब की संरचना की है, जिसमें प्रायः प्रकृति का चित्रांकन हुआ है। ऐसे बिम्बों में कल्पना का मूल रूप उद्भूत हुआ है। उदाहरण के लिए 'रश्मि' की यह कविता प्रस्तुत है-

‘कनि-बम्बर की रूपल्ली सीप में,
तरल मोती - सा जलधि जब कांपता,
तेरते धन मुहुकहिम के पुंव से,
ज्योत्स्ना के रक्त-पारावार में;

जिसमें कनि-बम्बर के बीच अवस्थित सागर के लिए रूपल्ली सीप में तरल मोती का अप्रस्तुत चित्रोपम बिम्ब की संरचना करता है। यहां कवियित्रे की उदात्त कल्पना का बोध होता है। चरते और वाकांक्ष के दो सम्पुटों में सागर का तरल मोती की तरह स्पन्दित होना और समुद्र में तेरने वाली 'नीहारिका' के सद्गुण चांदनी में विरह धन-छाड़ों का तेरना एक मध्य बिम्ब की सृष्टि करता है। महादेवी जी ने चित्रोपम बिम्बों की योजना प्रायः सूक्ष्म भावों के गोचर-विधान के लिए की है। किसी वस्तु अपना व्यापार विशेष के सहारे सूक्ष्म भावों को गोचर-प्रत्यक्षीकरण के स्तर पर ला देना कवि-कल्पना की शक्ति - विधायिनी शक्ति का प्रतीक होता है।

‘ दीपशिला ’ व्यापार-मूक गोचर- विधान से एक प्रकार से मरी पड़ी है। उदाहरणार्थ-

‘ यह सपने सुकुमार तुम्हारी स्मिति से उज्जली ’

ऐसी पंक्ति में सुकुमार स्वप्न का किसी की स्मिति से उज्जला होना व्यापारमूक गोचर - बिम्ब- विधान के अन्तर्गत जाता है।
इसी प्रकार-

‘ चाह की मृदु उंगलियों ने हूँ हृदय के तार
जो तुम्हें ने बेड़ दी, मैं हूँ वही मंकार । ’

यह ‘ चाह की मृदु उंगलियों ’ का प्रयोग इसी बिम्ब-विधान के अन्तर्गत जाता है। जहाँ कवयित्री ने सूक्ष्म भावों का गोचर-विधान प्रस्तुत किया है, वही मूर्त वस्तुओं को भाषात्मक रूप देकर उसका अमूर्त-विधान भी किया है। कल्पना की इस कुल प्रक्रिया का प्रयोग महादेवी जी ने अपनी रचनाओं में किया है। उदाहरण के लिए ‘ सान्ध्यीत ’ की निम्नलिखित पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं-

‘ सुधि तेरी अविराम रही जल,

पद ध्वनि पर बालोक रहूँगी वारती । ’

इसमें किसी की सुधि में तिल- तिल कर जलने वाले व्यक्ति की व्यंजना के लिए सुधि के ही जलने का प्रयोग किया गया है, जो मूर्त वस्तु के अमूर्त- विधान की प्रक्रिया को जीवित करता है तथा इससे अविराम रूप से जलते हुए ‘ दीपक ’ का बिम्ब भी प्रत्यक्ष हो उठता है।

महाकवी जो के बिम्बों को प्रतीकात्मक बिम्ब कहना अधिक संगत होना । उनकी पार्वती रचनाओं में ये बिम्ब बार-बार प्रयुक्त हुए हैं, जिससे उनका मूर्त रूप धिलीन हो गया है । इसीलिए उनके काव्य में सूक्ष्म की भावना का बाहुल्य है । 'वायुनिक कवि' की भूमिका में उन्होंने स्वयं स्पष्ट शब्दों में लिखा है कि-

‘ मेरी कविता यथार्थ की चित्रक्री न होकर स्थूलगत सूक्ष्म की भावुक है । ’

महाकवी वर्मा ने अपने बिम्ब-विधान के लिए मुख्यतः दो पक्षों को चुका है- प्रकृति तथा नारी - जात । इसके अतिरिक्त उन्होंने संस्कृत के कवियों जैसे कालिदास, वाल्मीकि आदि के प्रभाव से कुछ संस्कारी बिम्ब की भी संरचना की है । प्रकृति-चित्रण के लिए उन्होंने प्रायः उनकी दृश्यों को स्वीकार किया है जिसे अन्य आयाचारी कवियों ने ग्रहण किया है । जैसे- सन्ध्या, प्रभात, रानी, वसन्त, पावस आदि । महाकवी वर्मा ने अन्य कवियों की छोक से छटकर इनका वर्णन सूक्ष्मता के स्तर पर किया है । प्रभात वर्णन के लिए जहाँ एक तरफ उन्होंने 'रश्मि' में इस तरह का बिम्ब-विधान प्रस्तुत किया है-

‘ चुपके छे तेरा अरुण बाण ।

बहते कन-कन से फूट-फूट

मधु के निर्झर से सज्ज गान । ’

इसमें प्रातःकालीन सूर्य की स्वर्णमि किरणों का बिम्ब-विधान

संयोजित है, जिसे (वरुणा सूर्य) कवयित्री ने ' बाण ' के प्रतीक द्वारा बहिर्व्यंजित किया है। इसमें यह दिखाया गया है- कि प्रथम किरणों के पुष्पी पर उतरते ही सृष्टि के समस्त जीव-जन्तु सक्रिय हो उठते हैं, मीरे गुंजार करने लगते हैं, विहा कछव कर उठते हैं- मानो सृष्टि के कण-कण से संगीत का निर्झर फूट पड़ा हो।

वहीं दूसरी तरफ प्रभात-कान के लिए जिस रूपक का प्रयोग किया गया है, वह है नारी-जात की जानी-पहचानी वस्तुएं। उदाहरण के लिए यह पंक्ति ही जा सकती है-

' रवनी ने मरकत वीणा पर छंद किरणों के तार संभाळे '

इसमें ' मरकत ' की वीणा पर किरणों का तार संभाळे हुए नायिका ' रवनी ' के रूपक का प्रयोग हुआ है। इसमें सूर्योदय का दृश्य तत्काश समझा न बाकर वीणा संभाळे हुए एक नायिका का बिम्ब उभरता है। वर्ष के गर्म में पसुंवे पर प्रातःकाल का बिम्ब बनता है। इस प्रकार अनुभूति के स्तर पर महादेवी के बिम्ब वस्तुमूर्ति अधिक हैं। इस सन्दर्भ में श्री केदारनाथ सिंह का विचार उद्धृत किया जा सकता है-

' वे अपने अनुभूति क्षेत्र से बाहर निकलकर जीवन और प्रकृति के वृहत्तर क्षेत्रों में जाने का प्रयास बहुत कम करती हैं। उसने बिम्बों में अपरिचयजन्य बाधात देने की क्षमता कम और आत्मिक यत्नापूर्ण सह-अनुभूति प्राप्त करने की सामर्थ्य अधिक है। '

महादेवी की कविताओं में बिम्ब-संगटन का स्वरूप लगभग

एक जैसा ही है। उनके अधिकांश बिम्ब रूपकात्मक या प्रतीकात्मक कहे जा सकते हैं। उनका गीत एक पूरी बिम्ब का ही एहसास कराता है। उनके गीतों के चित्र कला - कला धनीभूत रूप में पाठक के समक्ष उभरते रहते हैं; किन्तु कहीं - कहीं उन बिम्बों का स्वरूप ऐसा ही जाता है, जहां वे व्यर्थ को स्पष्ट करने की जाह उसे और उलझा देते हैं। उदाहरण के लिए " मैं नीर मरी दुःख की बढी " के प्रारम्भिक पंक्तियां देखी जा सकती हैं-

स्पन्दन में चिर निस्पन्द बसा,
क्रन्दन में बाह्य विश्व हंसा,
नयनों में दीपक से जलते,
फलकों में निर्भरिणी पवली ।

मेरा का- का संगीत मरा,
स्वाधों से स्वप्न- पराग मरा,
मम के प्रसरण हुनते पुच्छ,
झाया में मलय - बयार बली ।

— सान्ध्यगीत

जैसे बार बार बने बिम्बों—क्रन्दन पर संसार का झटका,
मेघों में दीपक के जलने, फलकों में निर्भरिणी के पवने, पारों में संगीत-
मरी थिरकन, साधों से मरते हुए स्वप्न- पराग से उलझते- उलझते
पाठक कवयित्री के मुख्य वक्तव्य " मैं नीर मरी दुःख की बढी " से
दूर हट जाता है तथा बिना सन्दर्भ के प्रयुक्त ये बिम्ब एक- दूसरे से

परस्पर में नहीं खाते हैं। इस कविता की अंतिम पंक्ति 'उमड़ी कल
 धी मिट बाव बली।' ही वास्तविक रूप से प्रथम पंक्ति से जुड़ी हुई
 है। यही दोनों पंक्तियाँ कवियित्री के मुख्य अभिप्रेत तक पहुँचाने में
 समर्थ हैं। इनसे आकाश में छाये हुए घटा और फिर उमड़कर बरस
 देने वाली बली का बिम्ब व्यंजित होता है।

किन्तु जहाँ कवियित्री ने विशेषण-मूलक बिम्बों की सृष्टि
 की है, वहाँ स्पष्टता में कोई कमी नहीं पायी है-

‘ नीरख का के नकाँ पर

खिलती हैं रक्खी काँ ऊर्कों-- ’

इसमें अंधियारी (रक्खी की ऊर्कों) का बिम्ब ‘खिलने’ की
 गत्यात्मक प्रकृति के कारण अवबोध कराने में सर्वथा समर्थ है।

इसी प्रकार ‘बी पसिला’ का बी ‘बी चिर नीरख’ भी विशेष-
 मूलक बिम्ब के अन्तर्गत आता है, जिसमें प्रयुक्त मात्र दो विशेषण-
 ‘चिर’ और ‘नीरख’ परत का बिम्ब-बोध कराने में सर्वथा समर्थ
 है :-

‘ बी चिर नीरख ।

में सरित बिकल

तेरी समाधि की सिद्धि कल

चिर निद्रा में सपने का कल

ठे चली लास में छय- गौरव

-- -- --

में ऋ - तरु,

-- --

में फुलकाकुल,

-- --

में चिर चंचल,

-- --

में गति विह्वल,

पाथिय रहे तेरा दृ- ऋ,

बाबास म्हे मू का वंचल,

में करुणा की वाहक अभिन्न । *

इस पूरी कविता में नदी के विशेषण के रूप में प्रयुक्त विकल, ऋ-तरु, फुलकाकुल, गति- विह्वल, चिर- चंचल इत्यादि शब्द विकल सरिता के ऐसे बिम्ब को प्रस्तुत करते हैं जो संत को फोड़कर अबाध गति से बह चली हो ।

महाकवि वमाँ ने अपने प्रतीकों को विभिन्न अर्थ सन्धियों से संयुक्त कर अनेक व्यंग्यागमी बिम्बों की रचना की है । प्रतीकात्मकता से युक्त उनके बिम्ब काव्य के श्रेष्ठतम बिम्ब कहे जा सकते हैं । 'दी पशिला' की यह कविता प्रतीकात्मक बिम्ब के छे अन्तर्गत आती है-

* यह मंदिर का दीप उसे नीरव जलने दी ।

रक्त शंख- घड़ियाल स्वर्ण वंशी - वीणा- स्वर,

गये भारती बेठा को शत- शत लय से मर,

जब था कल कंठों का मेला,

बिम्बे उपलब्ध तिमिर था खेला,

जब मंदिर में दृष्ट खेला,

इसे बजिर का शून्य गलाने को गलने दो !

-- -- --

मंमन्ता है दिग्मन्त रात की मुब्बर्का गहरी

बाज पुजारी बने ज्योति का यह लघु प्रहरी

जब तक छोटे दिन की हलकल,

तब तक यह जागेगा प्रतिफल,

रेतावों में भर आभा-जल

दूत सांझ का इसे प्राति तक चलने दो !

इस पूरी कविता का केन्द्रीय बिम्ब 'मंदिर का जलता हुआ दीप' है, किन्तु यह 'मंदिर का दीप' व्यङ्गनागमी बिम्ब की श्रेणी में आता है। मुख्य रूप मंदिर में जलते हुए दीप से निम्न है। इसका सीधा रूप उस कृती साधक से है जो बंकार के गहन घटाटोप में भी अपने अन्दर ज्योति की क्षीण बाधा जलाये रहता है। इस रूप से पाठक तुरन्त जुड़ जाता है और 'मंदिर में जलते हुए दीप' का बिम्ब बुझा पड़ जाता है; किन्तु इसी कविता की अंतिम पंक्तियों में दीप के बाह्य परिवेश को चित्रित करती है तथा जिससे रात्रि की गहराती निस्तब्धता का बोध होता है। अतः 'दीप' इस रूप के साथ (रात्रि की निस्तब्धता) कहीं - न - कहीं से जुड़ जाता है और मन में निस्तब्ध रात्रि में जलते हुए दीप का बिम्ब बरक्स उभर आता

इसी दोहरी भूमिका के कारण यह प्रतीकात्मक बिम्ब कहा जाता है।

महादेवी जी की रचनाओं में विभ्रंश बिम्ब की भी बहुलता है। विभ्रंश बिम्बों की विशेषता होती है— एक ही कविता में विविध प्रकार के बिम्बों की संरचना; किन्तु महादेवी जी के इन बिम्बों का गति-सातत्य पाठक के मन में किसी एक निश्चित प्रकार के बिम्ब का स्थायी प्रभाव नहीं छोड़ पाता। महादेवी वर्मा का नारी-सुलभ संकोच है, जो उनकी कविताओं में सुदृढ भावनाओं की प्रस्तुति का कारण है, इस प्रकार के बिम्बों की सृष्टि के कारक हैं। उनके बिम्बों में मुख्य एवं गौण बिम्बों का परस्पर सम्बन्ध नहीं बन पाया है, जबकि यही बिम्बों की मुख्य विशेषता होती है कि किसी रचना में एक बिम्ब मुख्य (केन्द्रीय) हो बाँर शेष उसकी परिपुष्टि के लिए सहायक बनकर बाँते हैं। महादेवी की रचनाओं में इसी का अभाव मिलता है। पूर्ण - उद्धृत उनकी कविता 'मेरी मरी दुःख की बखली' इसी प्रकार के बिम्बों की कौटि में जाती है। इसमें 'मेरी मरी दुःख की बखली' एक केन्द्रीय बिम्ब बनकर आया है, किन्तु इसके साथ जो अन्य बिम्ब बनकर आया है, किन्तु इसके साथ जो अन्य बिम्ब निर्मित हुए हैं, वे इसके सहायक न होकर एक अलग प्रकार के बिम्ब की सृष्टि करते हैं। उदाहरण के लिए—

मेरा पा - पा संगीत मरा,

स्वासी से स्वप्न-प्राण मरा,

मन के मन रंग बुनते दुःख

आया मैं मलय बजार फी ।

पल जमा- सा दिया है ।

महादेवी के बिम्बों में इस विभ्रंशता का कारण वस्तुतः उनका चित्र-मौह माना जाता है । उनकी काव्य-कला एवं चित्र-कला की भावभूमि तो एक ही है, किन्तु उनकी गतियों में अन्तर है । जैसा कि 'दीपशिखा' की भूमिका में उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है-

‘ भरे गीत और चित्र-दोनों के मूल में एक ही भाव रहता जितना अनिवार्य है, उनकी अभिव्यक्तियों में अन्तर उतना ही स्वाभाविक । गीत में विविध रूप, रंग, भाव, अग्नि सब एकत्र हैं; पर चित्र में इन सबके लिए स्थान नहीं रहता । उसमें प्रायः रंगों की विविधता और रेखाओं के बाहुल्य में भी एक ही भाव अंकित हो पाता है ।’

इस प्रकार उनकी चित्र-कला काव्य-कला की अपेक्षा भाव-व्यञ्जकता में अक्षम है और उसकी यही अक्षमता काव्य-बिम्बों की विभ्रंशता का कारण बनती है । महादेवी की रचनाओं में अनेक प्रकार के बिम्ब उपलब्ध हैं । अपने प्राथमिक परातल पर बिम्ब ऐन्द्रिय-प्राप्तों की प्रतिकृति माने जाते थे । अतः इस दृष्टि से भी उनकी रचनाओं में बिम्बों के स्वरूप पर थोड़ा प्रकाश डाल देना आवश्यक है । उनकी रचनाएं विशेषतः बाहुल्य-बिम्ब, अव्य-बिम्ब एवं अर्ध-बिम्ब की सृष्टि करती हैं । बाहुल्य-बिम्बों की संरचना के लिए उन्होंने प्रकृति का आश्रय लिया है । ‘नीरजा’ में ‘वसन्त की रानी’ को उन्होंने नायिका के बिम्ब में बांधा है-

‘ कीरे- कीरे उतर पतित से
वा वसन्त - रानी ।

तारकमय नव वैष्णवी- वन्दन,
शी शफूल कर शशि का नूतन,
रश्मि- वलय सित घन- अगुण्ठन,

मुक्तामल बभिराम बिह्व दे

चितवन से अपनी ।

फुलकी वा वसन्त - रक्षणी । *

असम नववामरणाँ से अपने अंग- प्रत्यंग को सुसज्जित किए हुए एक नायिका का बिम्ब प्रतिपादित होता है, जो द्वा द्वि से धीरे- धीरे उतरती हुई पृथ्वी पर वा रही है। इसी प्रकार एक अन्य कविता सत्त्व एवं प्रत्यक्षा रूप से बिम्ब- सम्प्रेषण में समर्थ हुई है-

* रूपसि तेरा घन- केश- पाश ।

रयामल- रयामल, कोमल- कोमल

लहराता सुरमित केश- काश । *

असम किसी रूपसी नायिका के काले, घुंघराटे एवं लम्बे लुंटे हुए बालों का सौन्दर्य बिम्ब - रूप में प्रत्यक्षा हो उठता है। इन सत्त्व बिम्बों के अतिरिक्त भी कुछ जिज्ञासाभूक एवं रहस्यपरक चापलु- बिम्बों की निर्मिति महाकवी जी ने की है। उदाहरण के लिए 'रश्मि' की यह कविता प्रस्तुत है-

* शून्य नभ पर उमड़ जब दुःख मार- सी

नैऋतम में, सवन का जाती घटा,

बिखर जाती जानुओं की पांति भी

जब सुनहले बांधुओं के शर - सी ;

तब चम्क जो लोचनों को मुंदता,
तड़ित की मुस्कान में वह कौन है ?

इसमें तिमिर भ्रमाच्छन्न रजनी के बीच साधारण- सी चमकती हुई
बिजली को व्यंजित करने के लिए कवयित्री ने जिज्ञासामूलक रहस्य का
वारोप करके उसे अत्यन्त विशिष्ट बना दिया है।

इसी प्रकार त्रव्य- बिम्ब की सृष्टि करने में भी कवयित्री
काफी सफल हुई है। यद्यपि उनमें निराला और पंत जैसा गम्भीर
नाद का स्वर नहीं मिलता; और जो मिलते हैं वे उतनी उदात्त-सृष्टि
नहीं कर पाते। उनके इस प्रकार के बिम्बों में प्रायः वज्रात द्वारा
छेड़ी हुई संगीत की ध्वनि ही मासित हो पाती है। जैसा कि 'रश्मि'
की 'कौन है ?' शीर्षक कविता से व्यक्त होता है-

कुमुद- कल से वेदना के दाग को
पौछतीं जब बांसुवों से रश्मियां
चौंक उठतीं बनिल के निश्वास हू,
तारिकारं चकित- सी जनजान- सी;

तब बुला जाता मुझे उस पार जो
दूर के संगीत - सा वह कौन है ?

इसमें किसी वज्रात सरा द्वारा छेड़ी हुई संगीत की प्रकाश
बिम्बित होती है। महाकवी की यह रहस्यादिता उनके बिम्बों की
ह्यायात्मक बना देती है। फलतः ये बिम्ब कवि की संवेदना को सच्चे

करने में असमर्थ होते हैं; किन्तु कहीं - कहीं यही अव्य-बिम्ब स्पष्टता के साथ उमरे हैं-

‘ मर की सुमधुर नूपुर ध्वनि,
 बलि-गुंजित पद्मों की किंकिणि,
 मर पद-गति में कलस तरंगिणि,’

‘ नीरजा ’ की ये पंक्तियां ध्वनि-सूचक इन शब्दों—
 ‘ मर,’ ‘ नूपुर-ध्वनि,’ ‘ बलि-गुंजार,’ ‘ किंकिणि ’ के माध्यम से एक सफल अव्य-बिम्ब की सृष्टि करती हैं। रात्रि की निस्तब्धता में मर की ध्वनि, किसी नायिका के पारों में बंधी हुई पायल की रुन-रुन, मरों की गुंजार एवं कान की लनक बिना किसी प्रयास के मस्तिष्क में संकृत हो जाती है।

महाकवी वर्मा की रचनाओं में उनकी संस्कृत-भाषा के ज्ञान का प्रभाव स्पष्ट दिख पड़ता है। संस्कृत के रचनाकारों में जहां उन्होंने स्वभूति से ‘ कल्याण ’ को ग्रहण किया है, वहीं कालिदास की काव्यभाषा का छालित्य एवं उनके बिम्ब-विधान से प्रभावित रही है। महाकवी के आत्म-निवेदनपरक अधिकांश गीतों के बिम्बों में संस्कृत-साहित्य के बिम्बों की मूलक मिलती है। उदाहरण के लिए ये पंक्तियां उद्धृत की जा सकती हैं-

‘ मूलती धि मैं सीस राग
 बिछलत धे कर बारम्बार,

तुम्हें तब बाता था कलुषोश
उन्हीं धरी मूलों पर प्यार ।

इन पंक्तियों में कवयित्री प्रिय से वियोग के कारण सीसे
कुए रागों को बार-बार मूल जाती हैं। और उनकी इस मूलने की
क्रिया पर ही उनके प्रियतम मुग्ध थे। ठीक इसी प्रकार का बिम्ब-
विधान 'उत्तर मेघ' की निम्नलिखित पंक्तियों में निमित्त होता है,
जिसमें यदा अपनी विरहिणी प्रियतमा के विषय में 'मेघ' से कह
रहा है कि उसकी प्रियतमा विरह-विदग्ध होने के कारण अपनी ही
रची हुई मूर्च्छना को बार-बार मूल जाती है-

‘उत्सर्गे वा मलिन वसने सांघ निक्षिप्य वीणां
यक्षोत्रांग विरचित पदं गेयमुदातुकामा ।
तंश्री माग्रां नयन सलिलैः सारयित्वा कथंचिद्
भूयोभूयः स्वयमपि कृतां मूर्च्छनां विस्मरन्ती ।’

झायाबादी कवियों में केवल महाकवी वर्मा की ही रचनाओं
में प्राचीन बिम्बों की इस प्रकार की झायामिली है, वह भी नूतन
परिस्थिति में। जैसा कि कहा जा चुका है, महाकवी जी की भाषा
कालिदास की भाषा से प्रभावित है, जिसका कारण कवयित्री का
संस्कृत भाषा का गहन अध्ययन है। 'सान्ध्यगीत' में महाकवी जी
ने एक स्थल पर पुष्पां का लावा बालने की जिस चादतुण-बिम्ब की
सृष्टि की है, वह 'कालिदास' के 'रघुवंश' के एक श्लोक से काफी
मिलता-जुलता है। महाकवी जी के कविता का बिम्ब-विधान इस प्रकार
हुआ है-

‘ तारक- लोचन से सींच - सींच

झ करता रज को विरज बाज ।

बसाता पथ में हरसिंगार

केशर से चर्चित सुमन- लाज ॥’ — सान्ध्यगीत

तथा वर्य के स्तर पर इसे मेल साती हुई ‘ रघुवंश ’ की ये पंक्तियाँ उद्धृत हैं-

‘ मरुत्प्रयुक्ताश्च मरुत्सखामं तमर्घ्यराद्रभिर्वर्तमानम् ।

क्वाकिरन्वाल लताः प्रसूनैराचारलाजैरिव पौरकन्याः ॥’

— रघुवंश, द्वितीय सर्ग

इन पंक्तियों में बिजयी राजा पर लाजा बसाने वाली प्रसून वत्सला लतिकाओं को पौरकन्याओं के रूप में प्रस्तुत किया गया है ।

महाकवी जी ने वस्तुओं और व्यापारों की संश्लिष्ट योजना के द्वारा अनेक बिम्बों की सृष्टि की है । सामान्यतः इस प्रकार के बिम्बों में बस्पष्टता नहीं होती; किन्तु महाकवी जी के बिम्ब-विधान इस संश्लिष्ट - योजना के रहस्य हुए भी प्रायः बस्पष्ट ही होते हैं । इसका कारण है- महाकवी जी का मानसिक-वृत्ति जैसी सुदृढता को भी संश्लिष्ट-योजना द्वारा व्यंजित करना । साथ ही उनका हायावादी काव्य के व्यक्त प्रतीकों का प्रयोग न कर उनकी हायावों को ग्रहण करना । वातावरण के निर्माण के लिए प्रतीकों की इन्हीं अव्यक्त गतियों के माध्यम से उन्होंने एक बस्पष्ट चित्र प्रस्तुत किया है-

निस्वासी का नींद, निशा का बन जाता जब शयनागार,
 छुट जाते बहिराम बिन्न मुक्तावलियों के बन्दनार ।
 तब कुम्हते तारों के नीरख नयनों का यह हाहाकार,
 बांसू से लिख- लिख जाता है, 'कितना बस्थिर है संसार ।

जो लाक्षणिकता के प्रति उनके अनावश्यक मोह के कारण अत्यन्त
 दुरुह हो गया है । इस प्रकार उनके बिम्ब कहीं- कहीं पाठकों को
 केवल चमत्कृत करके छोड़ देते हैं, यद्यपि उनमें चित्र-भाषा के सभी तत्व
 मौजूद होते हैं; किन्तु जहाँ यह बस्पष्टता अधिक सख्त और वात्सीय
 होती है, वहाँ बिम्बों की हायात्मकता अधिक व्यंजित होने लगती है-

‘ कौन बाया था न जाने
 स्वप्न में मुझको जाने
 याद में इन अंगुलियों की
 हैं मुझ पर युग बिताने — सान्ध्यगीत

इसमें बिम्ब के रूप में केवल अंगुलियों का ही चित्र उमरता है । चूंकि
 स्वप्न में जाने वाला वज्ञात है कि: अंगुलियों का बस्पष्ट चित्र ही
 उमरता है; किन्तु इस चित्र की बस्पष्टता जाने की क्रिया की ऐन्द्रिय
 अनुभूति के कारण पूरी तौर से प्रभावी बन गयी है ।

बिम्बों के इस विवेचन के बिन्दु पर डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी
 की यह मान्यता भी ध्यान में रखने योग्य है-

अधिकतर बाधुनिक पश्चिमी समीक्षक (कार्किंगार्लड मैली ह-

जैसे रचनाकार समीपकों को अपवाद मानना होगा। बिम्ब का महत्व उसके चाटुण - स्नेहन के कारण मानते हैं। बिम्ब में चित्र का भाव बाता कर है, पर चित्र का दृश्य भाव यहां प्रधान नहीं है, वरन् चित्र का संश्लिष्ट रूप- 'कम्पोजीशन' - होना प्रमुख बात है। इस तरह चाटुण पदा यानी कि एक दृश्य प्रतिमा का निर्माण कर सकना वस्तुतः बिम्ब-विधान का एक प्राथमिक और गौण स्तर है। मुख्य बात यह है कि संश्लिष्ट गठन होने के कारण बिम्ब में उसके विभिन्न तत्वों के बीच सम्पर्क और टकराव से एक द्वन्द्वात्मक (डाइलैक्टिक) प्रक्रिया परिचालित होती है, जो अर्थ को विकसनशील बनाती है। इस तरह बिम्ब प्रधानतः और अन्तिमार्थतः एक अर्थ संश्लेषण है और इसलिए रचना में काव्यभाषा या कि काव्य बनने की मुख्य - प्रक्रिया है।^१

इस प्रकार इस मान्यता के अनुसार ऐन्द्रिय अनुभूति से परि महादेवी जी की रचनाओं में बिम्बों का भाव- प्रधान रूप भी बहुतायत से मिलता है। इसमें उपकरणमूलक बिम्ब भी निर्मित हुए हैं। उपकरण-मूलक- बिम्ब का तात्पर्य होता है- चित्र- विज्ञेय की पूर्णता- तद्-विषयक सम्पूर्ण उपकरणों की उपस्थिति के द्वारा सिद्ध होना। उदाहरण के लिए इन पंक्तियों को लिया जा सकता है-

‘ इन कनक- रश्मियों में अथाह,

छेता छिलोर तम- सिंधु जाग;

१- सर्वना और माणिक संरचना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०-४८

बुदबुद से बह चलते अपार,
 उसमें बिहारी के मधुर-राग;
 बनती प्रवाल का मूडल-कूल, जो जितित्व रेल थी कुहर-म्लान ।
 —रश्मि

जसमें प्रयुक्त हिलोर, बुदबुद प्रवाल तथा कूल एवं समुद्र के
 गुण—‘बथाह,’ ‘अपार’ एवं ‘बहाव’ - इन सभी उपकरणों की
 प्रस्तुति द्वारा समुद्र का बिम्ब निर्मित होता है ।

भावचित्र के लिए डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने जो मत् प्रतिपादित
 किया है, उस पर ‘नीरजा’ की ये पंक्तियां सरी उतरती हैं । इनमें
 प्रिय की अनुमति का बिम्ब अद्वैत-भावना के साथ व्यंजित हुआ है—

‘तारक में हवि, प्राणों में स्मृति,
 फलों में नीरव पद की गति,
 लघु उर में फुलों की संसृति,’

जसमें तत्काठ एक चातुर्ण-बिम्ब की सृष्टि नहीं होती, वरन् अबैक
 स्तर पर बिम्ब निर्मित होता है । कवयित्री कहती हैं कि उनके प्रिय
 का अस्तित्व तो उनके अन्दर समाहित है, अतः उन्हें अपना परिचय
 देने की क्या आवश्यकता ? उसकी हवि तो कवयित्री के नेत्रों में समायी
 हुई है, उनके प्राण प्रिय की स्मृति को संजोये हुए हैं, उनकी फलों
 प्रिय की नीरव पद-गति को पहचानती हैं और उनके हृदय में प्रिय की
 सुशियों का संसार समाया हुआ है । इस प्रकार प्रिय का सम्पूर्ण

कर जाता है, पुष्प मरते- मरते अपने सुगन्ध से संसार को सुरमित बना जाते हैं तथा एक छोटा- सा दीप बुझते- बुझते भी बन्धकार को प्रकाशित कर जाता है; तात्पर्य यह है कि बादल, क्विस, पुष्प एवं दीपक—ये सभी अपनी अस्तित्व के भित्ति - भित्ति दूसरों को सुखी कर जाते हैं। यद्यपि स्वयं क्रमशः बादलों के बीच उभरता हुआ इन्द्रधनुष, सायंकालीन ठालिमा-युक्त वासमान, मरता हुआ पुष्प एवं उसकी सुगन्ध का रससास तथा निविड बन्धकार में जलते हुए दीपक का आनन्द-विम्व निमित्त कश्य होता है, किन्तु वध के स्तर पर स्वयं भित्ति-भित्ति संसार को सुख प्रदान करने की प्रक्रिया से स्वयं प्रमुख है तथा जो डा० चतुर्वेदी द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्त के आधार पर निमित्त माधवियत्र की प्रस्तुति करते हैं।

कवियत्री 'सुनेपन' को ही अपना चिर-परिचित स्वीकार करती हैं-

‘तुम हो तुम हो और विश्व में
मेरा चिर परिचित सुनापन,
मेरी छाया हो मुझमें लय
छाया में संसृति का स्पन्दन

में पाऊँ सौरभ-सा जीवन

तेरी निश्वासाँ में घुल-मिल ।’

इन पंक्तियों में कवियत्री ने अपनी प्रिय से निवेदन किया है कि

इस संसार में उनके प्रियतम के अतिरिक्त केवल 'सूनापन' ही उनका चिर-परिचित है। अतः वे अपने प्रिय को अपनी छाया बनाकर अपने अस्तित्व में समाहित कर लेना चाहती हैं; क्योंकि उनका विश्वास है कि उनके प्रिय की छाया में संसृति की सारी स्पन्दनशीलता विद्यमान है। वे अपने प्रिय की सांसें में धुलकर सौरभ-सा जीवन जीना चाहती हैं, सुान्व बनकर प्रिय की सांसें में समा जाना चाहती हैं। इसमें चातुर्य या अन्य किसी भी ऐन्द्रिय बिम्ब की सृष्टि नहीं होती; वरन् बिम्ब की सृष्टि के द्वारा अव्यंशलेख की निष्पत्ति होती है। 'सूनापन का चिर-परिचित होना' और 'छाया में संसृति का स्पन्दन होना' - ये दोनों ही पंक्तियाँ वर्य के स्तर पर भावचित्र निर्मित करती हैं। 'सौरभ-सा जीवन', 'निश्वासें में धुलना' भी वही प्रकार के बिम्ब की सृष्टि करता है।

महादेवी जी की रचनाएँ इस प्रकार के भावचित्रों से भरी पड़ी हैं। इतना अवश्य है कि उनके गीतों के भाव रहस्यमयता और सूक्ष्म प्रतीक योजना के कारण कहीं अत्यन्त अस्पष्ट हो जाते हैं और कहीं उसके भाव बनायास खुलते चले हैं। वे कहीं स्वयं को अपने चित्तों प्रिय का चित्र मानने लगती हैं-

बाकलों की प्यालियां भर

चांदनी के सार से,

तूलिका कर शम्भु

तुम्हें रंगा उर प्यार से;

काष्ठ के लघु ऋतु से

धुल जायेंगे क्या रंग मेरे ?

इन पंक्तियों में कवयित्री ने इस भाव को व्यंजना की है उनके चित्तों प्रिय ने बादलों की प्यालियों में चांदनी का सार लेकर, शम्भुजी की तूलिका से उनके हृदय पर प्यार का रंग चढ़ा दिया है। फिर वे स्वयं से प्रश्न करती हैं कि क्या उनकी वेदना प्रियतम के प्रति जी हुई प्रेम की उस लौ को समाप्त कर सकती है ? इसमें 'हृदय पर प्यार का रंग चढ़ाने की प्रक्रिया' वर्षों को विकसनशील बनाती है तथा यह सीधे बिम्ब-सम्प्रेषण में सक्षम न होकर वर्ष की भावभूमि पर बिम्ब की सृष्टि करता है। महाकवी जे की रचनाओं में, जहाँ ऐसे बिम्बों की सृष्टि हुई है, पाठक को कवयित्री के बहिर्प्रेत तक पहुंचने के लिए सतत प्रयत्नशील रहना पड़ता है; क्योंकि कवयित्री की अन्तर्मुखी प्रकृति इन बिम्बों को पूर्ण रूप से विवृत करने में समर्थ नहीं हो पायी है। पाठक-वर्ग की इस जागरूकता के सम्पर्क में भी डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने लिखा है-

'भावचित्र की स्थिति में कवि जिस नये परिवेश का सुजन करता है, उसे ग्रहण करने के लिए पाठक का मन बाधित (कंडी शंड) न होकर खुला होना चाहिए और इसके अतिरिक्त उसमें कवि के बहिर्प्रेत तक पहुंचने के लिए आवश्यक यत्न भी रहना चाहिए। सारा उच्चस्तरीय काव्य इन भावचित्रों के माध्यम से अपनी को विवृत करता है और इसी

प्रक्रिया को सम्मरने के लिए बाग़रूक भावक-वर्ग की अपेक्षा होती है।^१

महात्मी की कविताओं में पूजा से संयुक्त बिम्बों की प्रधानता है। वे अपने जीवन को ही पुजामय बनाकर प्रिय की बारावना करती हैं। उनके जीवन के अकूत वेदना-कण ही पूजा के अन्तर्गत स्वं नेत्रों से गिरने वाले बाँसू ही बध्य हैं-

रुख-रुख अन्तर्गत धूम धूलि चंदन !

आरु धूम-सी साँस सुधि-गन्ध-सुरमित,
बनी स्नेह-छाँ बारी बिचर अकम्पित,

हुवा नयन का नीर अमिषक-जल-कण ।

— दो पश्चिमा

इन पंक्तियों में, जैसा कि उल्लेख किया जा चुका है, महात्मी जो प्रिय के प्रति अर्पित पूजा के उपकरणों की व्याख्या करती हुई कहती हैं कि मेरी धूल (दुःख) ही प्रियतम की पूजा के अन्तर्गत बन गयी है और मेरी धूलि (विरह) ही पूजा का चंदन बन गयी है। प्रिय की सुधि की गन्ध से सुरमित मेरी साँसें ही आरु-धूम के रूप में प्रस्तुत हैं। अमिष के हृदय में अन्तरत जलने वाली स्नेह की छाँ ही प्रिय के प्रति अर्पित बिचर अकम्पित बारी है। उनकी बाँसू से गिरने वाले अमिष ही अमिषक का बध्य हैं। इस प्रकार इन पंक्तियों में पूजा की सामग्री का एक चातुर्ण बिम्ब उभरता है, किन्तु भाव की गहराई में जाने पर वह गौण रह जाता है और संश्लेषण द्वारा उसे को निरस्तशील बनाते

१- मानना और स्नेहना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ०- ६७

इस सूक्ष्म बिम्ब-विधान की सृष्टि करता है।

इसी कविता की जाली पंक्तियों में कवयित्री ने प्रिय की पूजा के लिए जिन फूलों की कल्पना की है, वे साधारण फूल न होकर स्वप्न के फूल हैं। कवयित्री के स्वप्न की उनकी वाशाओं से सुनछे, सजीले, रंगीन, हविमान, हास्ययुक्त और रोमांचक होते हैं और की उनके वांछु रूप मकरन्द से गीले होते हैं। इन्हें रंग-विरंग पुष्पों को वे अपने प्रिय के प्रति वर्णित करती हैं-

‘ सुनछे, सजीले, रंगीले, हवीले
हसित, कटकिंत लु-मकरन्द गीले
बिखरते रहे स्वप्न के फूल अनगिन ।’

— दी पशिका

इन पंक्तियों में माषात्मक स्वप्न की रंगमयता को वणीय फूलों के अप्रस्तुत द्वारा मूर्त हो उठी है। सूक्ष्म भावों के ऐसे बिम्ब विधान के लिए कवयित्री वस्तु के व्यापार-विशेष का सहारा लेती हैं। इस प्रकार के अनुभवमय सूक्ष्म भावों को गौचर-प्रत्यक्षीकरण के स्तर पर ला देना कवयित्री के बिम्ब-विधान की विशेषता है।

निष्कर्ष रूप में यह कहा जा सकता है कि महाकवी जी की रचनाओं में काव्यभाषा के केन्द्रीय-तत्त्व बिम्ब-विधान को उचित प्रथम स्थान है।

(ग) महाकवी वर्मा के काव्य में माणा एवं संवेदना की एकतानता

आयावादी चतुष्टयी की अन्तिम कड़ी के रूप में महाकवी वर्मा का नाम लिया जाता है; किन्तु कुछ दृष्टियों से महाकवी आयावाद की प्रतिनिधि कवियत्री कही जा सकते हैं। काल-क्रम के हिसाब से उनका स्थान अक्षय चौथा है, किन्तु आयावादी संवेदना को रूपायित करने की दृष्टि से जयसंकर 'आवाद' एवं महाकवी वर्मा ही प्रतिनिधि कवि कहे जा सकते हैं; क्योंकि आयावाद जिन विशेषताओं के लिए जाना जाता है, उनका अतिक्रमण इन दो कवियों ने अपने काव्य में नहीं किया है। महाकवी जी तो इस अर्थ में और भी विशिष्ट हैं। जब निराशा और सुमित्रानन्दन पंत जैसे माने हुए आयावादी कवियों ने आतिवाद के बहाव में अपनी संवेदना की दिशा को काफी दूर तक बकल दिया था, महाकवी जी प्रारम्भ से अन्त तक अपनी मूल संवेदना के धरातल पर ही बनी रहीं। उनमें अगर परिवर्तन हुआ तो अभिव्यक्ति की सूक्ष्मता के स्तर पर, भाषा की कलात्मकता के स्तर पर एवं भाव की सख्त अभिव्यक्ति के स्तर पर; संवेदना के मौलिक स्वरूप में कोई परिवर्तन नहीं हुआ। उनके काव्य का प्रारम्भ जिस प्रेमानुभूति की प्राणवत्ता लेकर हुआ, वही अपने शत-शत फेनोब्यूसित रूप में विरह की ह्वार-ह्वार मंगिमाओं की अभिव्यक्ति बनकर निर्झर की तरह फूटता रहा। वास्तव में महाकवी का काव्य इस मान्यता को पूरी गहराई से प्रमाणित करता है कि भाषा और संवेदना पृथक्-पृथक् तत्त्व नहीं हैं और न उनमें पार्थक्य की रेखा खिंच पाना सम्भव है।

महाकवी की काव्यभाषा का अध्ययन हम जिन बाधाओं पर करना चाहते हैं, उनमें से प्रत्येक कला-कला इस सत्य को स्थापित करते हैं कि काव्यभाषा का स्वरूप उसकी संवेदना से ही निर्धारित होता है; बल्कि सब तो यह है कि संवेदना ही माणिक रूप में अभिव्यक्त होती है। भाषा-रूप एवं संवेदना की एकात्मता की अभिव्यक्ति महाकवी के बिम्ब-विधान, उनकी प्रतीक-योजना एवं उनके सर्वात्मक शब्द-प्रयोगों में पूर्ण सहजता से व्यंजित होती है। उनके प्रारम्भिक काव्य में थोड़ा कलाङ्गण है, उनके गीत पूरी सहजता एवं कलात्मक पूर्णता तक नहीं पहुँचते; किन्तु वहाँ भी उतना तो है ही कि भाषा और संवेदना की एकात्मकता बहुत स्पष्ट है। बिल्कुल प्रारम्भिक कविताओं को छोड़ दें और 'नीरजा' के गीतों को भी छोड़ें तो यह कथन कई प्रकार से प्रमाणित होता है। 'नीरजा' के विषय में डा० विजयेन्द्र स्नातक ने लिखा है-

'सम्पन्न' 'नीरजा' के विरह, दुःख वियोग और अंतःपरक गीतों में एक ऐसी चमक है जो एक साधु मानस को बालोक से परिपूर्ण कर देती है। जैसी रात्रि के तमसाच्छन्न आकाश में उल्का का प्रकाश सत्ता फैलकर उजियाले की दिव्य कृता दिखाता है, वैसे ही इन गीतों का बालोक भी; वहाँ कहीं मंकीर चिन्ता में कवयित्री नहीं उतरी है, वहाँ काव्य के चरम सौन्दर्य का दर्शन कराता है।^१

१- महाकवी बर्मा : सम्पा० शकीरानी गुहू, 'नीरजा' : एक विश्लेषण, पृ०- १६५

काव्य का यह चरम सौन्दर्य 'नीरजा' की भाषा एवं
स्वेदना की एकतात्मता के कारण ही सम्पन्न हुआ है। जब महादेवी
कहती हैं-

विरह का जलजात जीवन, विरह का जलजात ।
वैदना में जन्म, करुणा में मिला वाचास,
जु बुनता किस इसका जु गिनती रात,
जीवन विरह का जलजात !

तो इन पंक्तियों में ^{जो} बिम्ब-विधान है जीवन को विरह के जलजात के
रूप में अभिव्यक्त करने का; महादेवी की स्वेदना को, विरह को उन्होंने
कैसे अपने जीवन के प्राणतत्त्व के रूप में सत्य स्वीकार दिया है, बड़े ही
स्पष्ट रूप से मंजूर होता है। 'जलजात' अपनी उत्फुल्लता, सौन्दर्य
एवं सुगन्ध के लिए जाना जाता है तथा विरह एक देश और पिड़ावायिनी
अनुभूति का परिचायक माना जाता है, किन्तु महादेवी ने जीवन को
विरह में ही ली हुई कमल-पुष्प की भाँति स्वीकार किया है। उनकी
रहस्यात्मक स्वेदना में विरह केवल देश नहीं है, वह एक कोमल, मधुर
अनुभूति है। इसीलिए वे कह पाती हैं-

'किन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ ।
नयन में जिसके जलव वह तृणित चातक हूँ,
श्लथ जिसके प्राण में वह निठुर दीपक हूँ,
फूल की उर में बिपाये विकल बुलबुल हूँ,
एक होकर दूर तन से बाँध वह कल हूँ;

दूर तुम्हें हूँ बखण्ड चुहागिनी भी हूँ ।' — नीरजा

इस गीतांश की प्रत्येक पंक्ति विचारणीय है। मैं विरह को वीणा हूँ तो उसमें स्वरित होने वाली रागिनी भी हूँ। मैं चातक को तृणा हूँ तो चातक की दृष्टि में ही मेघ-छाड़ों को बसाये हुए हूँ। निष्ठुर दीपक हूँ तो शूल को अपने प्राणों में भी बसावाँ हुए हूँ। यह सारी प्रतीक-योजना कवि की संवेदना की सहज अभिव्यक्ति है। इसी लिए उन्होंने कहा है-

‘तुम मुझमें प्रिय ! फिर परिचय क्या ?

तारक में हवि, प्राणों में स्मृति,

फुलों में नीरव पद की गति,

छु उर में फुलों की संसृति,

पर छाये हूँ तेरी चंचल

बौर कं जा में संवय क्या ?

तुम मुझमें प्रिय ! फिर परिचय क्या ?

— नीरजा

इन गीतों के सन्दर्भ में डा० स्नातक की ये पंक्तियाँ उल्लेखनीय हैं-

‘प्रिय की अनुमति के वर्णन अद्वैत-भावना के साथ ‘नीरजा’ में स्थान-स्थान पर उपलब्ध होते हैं। प्रियतम का सान्निध्य पाकर वात्मा अहंकार से तृप्त नहीं होती, वरन् वह बेसुख-सी होकर उसमें तादात्म्य-बुझ पाती है, उसे प्रिय-परिचय की आकांक्षा भी नहीं रहती, जा-परिचय की इच्छा नहीं रहती, स्वयंकीर अपमर्ग में लय होने की स्पर्शा भी निःशेष हो जाती है।’^१

१-‘नीरजा : एक विश्लेषण, महादेवी वर्मा, सं० शिव रानी गुट, पृ० १६८

सैदना के अनुरूप भाषा की संरचना 'नीरजा' के प्रकृति-चित्रों में भी अभिव्यंजित हुई है। रात और दिन के वर्णन, बिबावरी, वसन्त, रजनी, यामिनी आदि के द्वारा पूरे उत्कर्ष तक पहुँचाये गये हैं। 'नीहार' और 'रश्मि' की अगड़ता 'नीरजा' तक आते-आते एकदम दूर हो गयी है। जहाँ 'नीहार' में-

'षायक मन लेकर सी जाती,
जो तुम वा जाते एक बार,
मैं अनन्त पथ में लिखती जो,

आदि गीतों में जो उच्चरित विरह वेदना है, 'नीरजा' तक आते-आते एक विचित्र 'पूजा-भाव' में परिवर्तित हो जाती है। 'नीहार' में बहुत निव्याण्ड है कवयित्री कहती हैं-

'मैं अनन्त पथ में लिखती जो
संस्मृत सपनों की बातें
उनको कभी न भी पायेंगी
बपने बांधू से रातें।'

अर्थात्-

'षायक मन लेकर सी जाती
झों में तारों की प्यास,
यह जीवन का ज्वार शून्य का
करता है बढ़कर उपहास।'

उसके स्थान पर 'नीरजा' में हम देखते हैं कि महादेवी के गीत एक सत्य

समर्पण के माध्य से विरह की सप्राणता को अभिव्यक्त करते हैं। जैसे-

‘ छय गीत मदिर, गति ताल बमर,
बप्सरि तेरा नर्तन सुन्दर ।

बालोक-तिमिर सित- बसित चीर ।

सागर- गर्जन रुन्मुन मंजिर;

उड़ता मंमका में बलक- जाळ,

भों में मुहरित किंकणि- स्वर ।

बप्सरि तेरा नर्तन सुन्दर । ’

‘ नीरवा ’ का यह गीत अपने माणिक-स्तर पर जिस सम्पूर्ण बिम्ब- विधान से मण्डित है, उसे केवल नृत्य का रूपक मर नहीं कह सकते, बल्कि सैयना के धरातल पर कवयित्री का मन उस परिपाक पर पहुँच गया है, जहाँ विरह की मनःस्थिति में नर्तन का यह बिम्ब-विधान उन्हें सहज हो सका है। यह कुछ एक या दो गीतों से ही उदाहरित होने वाली स्थिति नहीं है।

‘ सान्ध्य- गीत ’ जिसे महादेवी ने अपनी ‘यामा ’ का चतुर्थ याम घोषित किया है, माणिक-सैयना की सहज अभिव्यक्ति का सशक्त प्रतिबिम्ब है-

‘ प्रिय । सान्ध्य गगन,

मेरा जीवन ।

यह क्षितिज बना चुंका विराग,

जब बलघा बलघा मेरा सुहाग,

बाया- सी काया गीतराग,
सुधि-भीने स्वप्न रंगीले धन ।

साधों का बाज सुनछापन,
धिरता विषाद का तिमिर स्वन,
सन्ध्या का नम से मूक फिहन
यह क्युमती खंती चित्तन ।

इन पंक्तियों में जो बिम्ब है, उनका बंध के साथ इतना गहरा तादात्म्य है कि उनके सन्दर्भ में महादेवी की ही एक पंक्ति उभर जाती है— 'एक ही उर में फले, पथ एक से दोनों चले ।' बिम्ब और बंध का यह बंध महादेवी के काव्य में जाह- जाह दिखता है, किन्तु 'दीपशिखा' में बाकर इसका चरम- उत्कर्ष देखते को मिलता है । 'दीपशिखा' का बिम्ब महादेवी की साधना से पूर्णतः एक प्राण है । डॉ० मोन्द्र ने इसके प्रकाशन को एक घटना माना है । 'दीपशिखा' के गीतों में महादेवी की ने स्वयं लिखा है—

जीवन और मरण के इन तूफानी दिनों में रही हुई यह
कविता ठीक ऐसी ही है जैसी भ्रमना और प्रलय के बीच स्थिर मंदिर
में जलने वाली निष्कम्प दीपशिखा ।

जिन दिनों दीपशिखा की रचना हुई थी, बायावाद अपनी गिरावट पर था । निराशा और पतन बायावाद की मूल संवेदना

ये तीनों पदा "दीपशिखा" के गीतों में बहुत गहराई से व्यंजित होते हैं-

लय बनी मृदु वर्तिका

हर स्वर जला बन लौ सजीली,

फैलती बालोक- सी

अंकार भरी स्नेह- गीली ।^१

इन पंक्तियों में संगीत के सुर, दीपक की वर्तिका का लौ के साथ जलना और कवयित्री की जीवन-साधना- ये तीनों धारारं एक दूसरे में इस प्रकार लय हो गये हैं कि संश्लिष्ट बिम्ब विधान में किसी एक बिम्ब को दूसरे से पृष्क कर पाना-केवल कठिन है, बल्कि बिम्ब और साधना की एकात्मता को सपिंडित करता है। जब कोई साधक संगीतकार अपने सुर-ताल को सहेजते हुए लय का प्रसार करता है तो उसकी साधना उस दीपक की साधना से तादात्म्य स्थापित कर लेती है जो किसी लूनेपन में फैले अंकार को अपनी वर्तिका की लौ से मिटाकर प्रकाश का प्रसार करना चाहता है और ये दो साधनारं जब महात्मी की के जीवन की मूल साधना के साथ लयमान हो जाती है तो लगता है कि ये पुरा बिम्ब- विधान वहीं की चरम अन्विति को अपने में धारै हुए हैं।

इस प्रकार की पंक्तियां "दीपशिखा" में प्रायः बिहरी पड़ी हैं। "दीपशिखा" के सगर्व गीत में ये पंक्तियां जाती हैं-

प्यास वह पानी हुई इस फुलक के उन्मेष में ।

तथा

शलम जलकर दीप बन जाता निशा के शेष में ।

इन पंक्तियों में वर्ष के कर्म की अमृत व्यंजना हुई है ।

प्यास ही फुलक के उन्मेष में जल बन जाये और शलम जलकर भी अपने उत्सर्ग की चरम परिणति के रूप में स्वयं दीप बन जाये, यह साधना की चरम-सिद्धि है । जैसा कि इन पंक्तियों में उल्लिखित है-

दीपशिला उनकी अकम्पित, अजल साधना की प्रतीक है । दीपशिला के एक चौथाई गीत दीप की साधना के विभिन्न रूप उपस्थित करते हैं । कभी उच्छ्वलित तूफानी समुद्र, उमड़ती घटाएं, कौंकती बिजलियां, प्रकम्पित पिशाच उनके साधना- दीप के लिए माल-गान गाते हैं; कभी बातंक जड़ित तारों के मुग्धित नयन, सनसनाते ध्वन्स, उन्मत्त बांधी, कड़कती बिजली की हृदय-कम्पित धड़ियों में जुने दीप जला अविज्ञे दीप-रागिनी गाते हैं । २

तो कभी कह उठती है-

मे कहीं पूछूं यह विरह- निशा
कितनी बे छी क्या शेष रहै,
उर का दीपक चिर स्नेह जल

१- दीपशिला : गीत संख्या- १

२- दीपशिला : गीत संख्या- २

सुधि ली शत मंमता में निश्चल

सुख से भी नी दुःख है गीछी

वर्ति- सी सांस कौन रखे ।" (वे पशिता ~ गीत संख्या-३६)

इस प्रकार हम देखते हैं कि महाकवी के गीतों में, जब वे अपनी संवेदना की मंमकृति से, उसकी थरथराहट से पूरी तौर पर परिचालित होती है तो उनकी भाषा उनकी संवेदना से एकतान हो जाती है, जैसा कि हम कवी कवि की भाषा और उनकी संवेदना में एक गहरी एकतानता का अनुभव करते हैं। काव्यभाषा की यह परिणति कवि के उन्हीं क्षणों में सम्भव हो पाती है जब वह अपनी संवेदना में बहुत गहरे तौर पर सक्रिय होता है। इस दृष्टि से महाकवी वर्मा हायाबादी कवियों में निश्चय ही सबसे ऊँचा घरातल पर खड़ी हैं। उनका काव्य एक ऐसी वैयक्तिक मूर्ति पर रचा गया है, जहाँ भाषा और संवेदना एक रूप हो जाती है। बिम्ब-विधान काव्य-कौशल न होकर संवेदना की चरम निष्पत्ति बन जाता है; इसी लिए महाकवी की सर्वत्र - प्रक्रिया में कुछ ही बिम्ब बार-बार उमड़ते - धुमड़ते हैं। वे अधिकारिक बिम्बों का भेदा न लगाकर, अपने जीवन की संवेदना की सफल अभिव्यक्ति जिन बिम्बों द्वारा हो सकती है, उन्हीं के विभिन्न अर्थ-हायाबों का उद्घाटन करती हैं। इस प्रकार कविता उनके लिए वात्म-निवेदन का पर्याय बन गयी है। इस सन्दर्भ में डा० हन्त्रनाथ प्रधान के विचार उल्लेखनीय हैं-

वे पशिता ~ में तो साधना के प्रारम्भ से लेकर सिद्धि प्राप्त

करने तक की सभी स्थितियों के दर्शन हो जाते हैं। उन्होंने अपनी साधना का दिग्दर्शन करते हुए लिखा है कि मैं दीप के समान अविराज्य भित्ति हुई स्वजन के समीप - सी आ रही हूँ। सम्भवतः इसीलिए उनका चितौरा दीपक-तुलिका रखकर सौ गया है।^१ ठीक भी है, मिलन का प्रभात आए और कल्पना साकार हो जाये तथा चित्र में प्राणों का संचार हो जाये, तब साधना की पूर्ति के अन्तिम प्राण का वागमन सम्भव लेना चाहिए। इस प्रकार फेड़ा उनके काव्य में साधना का माध्यम रही है, जिसके द्वारा वे मिलन की स्थिति तक पहुँचती हैं।^२

इस प्रकार महाकवी के गीतों में उनकी माणा भावों की अनुगामिनी बनकर प्रस्तुत हुई है। कविता की पूर्ण परिणति उसकी संवेदना में ही होती है। इस सन्दर्भ में महाकवी ने स्वयं लिखा है-

साधारणतः हमारे विचार व्यापक होते हैं और भाव संक्रामक; इसी से एक की सफलता पल्ले माननीय होने में है और दूसरे की पल्ले संवेदनीय होने में। कविता अपनी संवेदनीयता में ही चिरन्तम है, चाहे युग-विशेष के स्पर्श से उसकी बाह्य रूपरेखा में कितना ही अन्तर क्यों न आ जाय और यह संवेदनीयता भाव-फला ही में बढ़ाये है।^३

१- 'सजल है कितना सबेरा
कल्पना निज देखकर साकार होते
और उसमें प्राण का संचार होते
सौ गया रस तुलिका दीपक चितौरा।'

२- महाकवी : डा० इन्द्रनाथ मदान, सम्पा०-श्री रानी गुरु, पृ०-६५

३- 'यह' - काव्य-कला, - महाकवी वर्मा, सं० इन्द्रनाथ मदान, पृ०-४१

परिशिष्ट :

सन्दर्भ - ग्रन्थ सूची एवं लेखक का नाम

ग्रन्थ का नाम	लेखक का नाम
१- प्रयोगवादी कवि : एक चेतावनी	डा० केवराज
२- ब्राम्हणवाद का पतन	”
३- साहित्य का नया परिप्रेक्ष्य	डा० रघुवंश
४- खड़ीबोली की कविता	अज्ञेय
५- कवि - दृष्टि	”
६- व्यक्तन	”
७- तार-सप्तक	”
८- हिन्दी साहित्य : एक आधुनिक परिदृश्य	”
९- नाट्यशास्त्र	भारतमुनि
१०- बौद्धिक विचार चर्चा	गोमैत्र
११- अमिज्ञान शाकुन्तलम्	कालिदास
१२- रघुवंश	”
१३- रामचरितमानस	गोस्वामी तुलसीदास
१४- साहित्यिक निबन्ध	गणपतिचन्द्र शुक्ल
१५- साहित्य- दर्पण	बाचार्थ विस्वनाथ

ग्रन्थ का नाम	लेखक का नाम
१६- वमिमाण्ण	वाचार्थ रामचन्द्र शुक्ल
१७- हिन्दी साहित्य का इतिहास	"
१८- चिन्तामणि	"
१९- जायसी - ग्रन्थावली	"
२०- रस-मी मांसा	"
२१- त्रुंगार प्रकाश	वाचार्थ मोज
२२- साहित्यालोचन	डा० श्यामसुन्दर दास
२३- हिन्दी साहित्य की अनुनादन प्रवृत्तियां	डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी
२४- भाषा और संवेदना	"
२५- सर्वज्ञ और भाषिक संरचना	"
२६- मध्यकालीन हिन्दी भाषा	"
२७- कामायनी का पुनर्मूल्यांकन	"
२८- ब्रज और आधुनिक रचना की समस्या	"
२९- काव्य और कला	जयशंकर प्रसाद
३०- मरना	"
३१- बांसू	"
३२- लहर	"
३३- कामायनी	"

ग्रन्थ का नाम	लेखक का नाम
३४- कविता के नये प्रतिमान	डा० नाम्दार सिंह
३५- हायावाद	"
३६- मगवन्तीता	राधाकृष्णन्
३७- साहित्य का उद्देश्य	प्रेमचन्द
३८- साहित्य चन्दर्प	महावीरप्रसाद द्विवेदी
३९- मिथक : एक अनुशीलन	डा० मालती सिंह
४०- हिन्दी कविता में बिम्ब विधान	डा० केदारनाथ सिंह
४१- बंधा-युग	डा० धर्मवीर भारती
४२- छात्रित्य-तत्त्व	बाबाय्य हजारीप्रसाद
४३- हिन्दी साहित्य की मूकिका	"
४४- प्रबन्ध-प्रतिमा : भरे गीत और कला	सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराळा'
४५- फाँत और पल्लव	"
४६- क्वाफिका	"
४७- परिमल	"
४८- गीतिका	"
४९- तुलसीदास	"
५०- कुरुरमुता	"
५१- बेला	"
५२- नये पत्ते	"

ग्रन्थ का नाम	लेखक का नाम
५३- वपरा	सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला
५४- निराला की कवितारं और काव्यभाषा	डा० रेखा खरे
५५- निराला की साहित्य-साधना	डा० रामविलास शर्मा
५६- भाषा और समाज	"
५७- सुमित्रानन्दन पंत : जीवन और साहित्य	शान्ति जोशी
५८- सुमित्रानन्दन पंत	सं० शिवीरानी गुट्ट
५९- छायावाद : मुनमु ल्यांकन	सुमित्रानन्दन पंत
६०- पल्लव	"
६१- वीणा	"
६२- गुंजन	"
६३- युगान्त	"
६४- स्वर्ण-किरण	"
६५- रश्मि-बंध	"
६६- जयशंकर प्रसाद	नन्दकुलारे बाबपेखी
६७- वाधुनिक साहित्य	"
६८- कवि निराला	"
६९- हिन्दी साहित्य : बीसवीं शताब्दी	"
७०- वाधुनिक काव्य : रचना और विचार	"
७१- निराला - वात्महंता वास्तव	दूधनाथ सिंह
७२- कुरुमुखा : काव्य वाचिवात्य से मुक्ति	"
७३- निराला अभिनन्दन ग्रन्थ	
७३-(ब) कवि निराला	डा० रामरत्न मदनमोहन

ग्रन्थ का नाम	लेखक का नाम
७४- प्रसाद की काव्य-साधना	रामनाथ सुमन
७५- हिन्दी की उम्मी कविताओं का अध्ययन	सं० नरेन्द्रमोहन
७६- सुमित्रानन्दन पंत	डा० नौन्द
७७- सूत्र सिद्धान्त	"
७८- मिथक और साहित्य	"
७९- विचार और अनुमति	"
८०- प्रसाद जी की कला	बाबू गुलाब राय
८१- सिद्धान्त और अध्ययन	"
८२- हिन्दी कविता का वैयक्तिक परिप्रेक्ष्य	डा० रामकृष्ण राय
८३- विवेचनात्मक गद्य	महादेवी वर्मा
८४- नीहार	"
८५- रश्मि	"
८६- नीरजा	"
८७- सान्ध्योत्त	"
८८- यामा	"
८९- दी पश्चिमा	"
९०- वायुनिक कवि	"
९१- महादेवी की रहस्य साधना	विश्वम्भर मान
९२- महीयसी महादेवी	श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय
९३- साहित्यकार की वास्तव्य तथा अन्य निबन्ध	"

ग्रन्थ का नाम	लेखक का नाम
६४- महाकवी की काव्य-साधना	सत्यपाल 'कुं' 'कुं'
६५- क्षायावाद की प्रासंगिकता	रमेशचन्द्र शाह
६६- महाकवी वर्मा—मूल्यांकन	कुमार विमल
६७- पं. और महाकवी	पं० शान्तिप्रिय द्विवेदी
६८- पं., प्रसाद और मैथिलीशरण गुप्त	रामधारी सिंह दिनकर
६९- महाकवी बालिनन्द ग्रन्थ	
१००- महाकवी	सं० इन्द्रनाथ मदान
१०१- महाकवी वर्मा	सं० शशीरानी गुहू
१०२- महाकवी	सं० परमानन्द श्रीवास्त
१०३- हिन्दी-साहित्य-कोश भाग (२)	

पत्रिकारं

- १- नया बालीचक
- २- निराठा और नवजागरण
- ३- साहित्य
- ४- हिन्दुस्तानी
- ५- जागरण
- ६- वसुधैव
- ७- 'नयी सविता' के सशो अंक

